DIÁLOGO

2

DOMINGO RENAUDIÈRE DE PAULIS: *Iglesia temporal e Iglesia eterna* — ANTON HILCKMANN: *La filosofía de la historia como ciencia inductiva.*— HÉCTOR E. CIOCCHINI: *Itinerario de Rimbaud.*— CHARLES MOELLER: *Malraux y el arte* — ROMANO GUARDINI: *Consideraciones sobre el problema del cinematógrafo.* — JUAN CARLOS GARCÍA SANTILLÁN: *Kafka, poeta de la eternidad* — *NOTAS— CRÓNICA — BIBLIOGRAFÍA*

VERANO 1954

AÑO 1 - Nº. 2

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los trabajos aquí publicados

Se acabó de imprimir en los talleres gráficos de Domingo E. Taladriz, San Juan 3875, Buenos Aires, Argentina, el 4 de febrero de 1955.

DIÁLOGO

REVISTA TRIMESTRAL

Director: Julio Meinvielle

URUGUAY 1129 BUENOS AIRES

ÍNDICE

Domingo Renaudière de Paulis: Iglesia temporal e Iglesia eterna 5

Anton Hilckmann: La filosofía de la historia como ciencia inductiva .. 10

Héctor E. Ciocchini: Itinerario de Rimbaud 36

Charles Moeller: Malraux y el arte 54

Romano Guardini: Consideraciones sobre el problema del cinematógrafo 85

Juan Carlos García Santillán: Kafka, poeta de la eternidad 102

Notas 124

Carlos Alberto Quinterno: Repetición del pensamiento e historicidad, pág. 124; *Gustavo Ferrari*: Presencia de Péguy, pág. 128; *Luis Adolfo Orgeira*: La unidad de la cultura en Argentina, pág. 136; *Julio Alvarez Villaluenga*: Sobre el espacio y el tiempo, pág. 141.

Cronica 143

Sobre una "teología laical", pág. 143; *Claudio Estrada*: Betti y Brecht en Buenos Aires, pág. 148; *Josefina R. A. de Miguens*: Sobre una muestra de arte sagrado, pág. 151.

Bibliografía 155

H. S. Q.: Historia de la Argentina, por Ernesto Palacio, pág. 155; *Arnaldo Musich*: Historia de la Rusia contemporánea, por Alberto Falcionelli, pág. 158; *Ivonne Bordelois*: Antología poética, por Thomas Merton, pág. 164; *L. A. O.*: Campo de batalla, por Graham Greene, pág. 167.

Suscripción Anual: Argentina $ 60.—; Extranjero: 4 dólares. Número Suelto: Argentina $ 16.—; Extranjero: 1 dólar. — Cheques a la orden de Diálogo. — Dirección y Administración: Uruguay 1129, Buenos Aires. T. E. 42-4210

IGLESIA TEMPORAL E IGLESIA ETERNA

La Iglesia tiene también una realidad terrestre; y esta vida visible, este tiempo de su peregrinaje cuenta tanto como el misterio de la humanidad de Cristo y de su temporalidad para la redención y la gloria. Y tal como se ha dado un puro asceticismo que olvidó la humanidad de Cristo para unirse más a la pureza de su divinidad, así existe el olvido y la desconsideración de la temporalidad de la Iglesia para pensar y vivir más hondamente la pura Iglesia eterna. Un igual error en ambos olvidos; una misma falta de perfecta caridad en las dos falsedades. Y hoy pareciera como que nos hubiésemos acostumbrado los católicos a sentirnos simplemente en medio de una Iglesia cuya fuerza temporal no tendría sentido ni eficacia: la presencia de una real Cristiandad es casi ajena al sentimiento con el cual debemos vivir el misterio de la Iglesia de Cristo. Un falso desasimiento, un extraño despojamiento de lo terrestre nos ha hecho perder ese sentir la exigencia de la visibilidad de la Iglesia. Y en esto no ha influído poco la vida medrosa de los propios católicos, medrosa de una caridad que se sentía fuertemente alentada por una falsa interpretación de una división de derechos: "Dad a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César". El Evangelio. en cambio, nos entrega un cristianismo único y múltiple en sus formas

de bien y de sabiduría que nace unido a la historia política de Israel que es igualmente su historia mesiánica y la ventura y riesgo temporales de su mesianidad; y la Iglesia está hecha de ese poder mesiánico de Cristo, la realeza, el sacerdocio y la profecía de la Iglesia son realidades mesiánicas que recibe del poder capital de Cristo para ser ejercidas y para crear la Cristiandad en los pueblos. No solamente tenemos con respecto a Israel una inserción *teológica* en razón de una vinculación en una misma fe mesiánica, sino también una inserción *histórica* en razón de una vinculación temporal con la teocracia del pueblo de Dios. Vivimos como si no contase nuestro origen, como si la promesa de Abraham no nos perteneciese en su historicidad, como si el pueblo judío no fuese el tronco histórico de nuestra temporalidad de Iglesia; hemos pensado demasiado en la apostasía, en la diáspora judías y nos hemos olvidado que de Israel es la adopción, y la gloria y el testamento y las promesas (Ad Rom., 9, 4). Y este desprendernos del tronco paterno, este vivir sin conciencia de nuestra historicidad en el pueblo judío nos ha hecho perder nuestra realidad temporal verdadera y el profundo sentido teológico que el catolicismo tiene de lo político, porque solamente nuestra inserción, nuestro real injerto en la sangre davídica de Israel por Cristo puede darnos la plenitud de ser y reconocernos un pueblo, una comunidad cuyo peregrinaje es precisamente su política de Cristiandad en cuanto al dominio de lo terrestre es totalmente mesiánico y en cuanto toda verdadera acción política deriva del poder y de la realeza de la Iglesia que continúa el poder y la realeza davídicas del pueblo de Israel [a].

[a] El poder de la Iglesia es uno, pero con unidad de todo potestativo; es decir, espiritual y temporal; pero ambos son mesiánicos en su esencia, aunque difieran en su alcance o virtualidad de poderes. Sin embargo, si bien son virtualmente diversos esta diversidad no

Nosotros somos el acebucho, el olivo silvestre que ha sido injertado en el tronco real, en la cepa de Israel, y en este injerto en el pueblo israelítico está nuestra temporalidad señalada y medida. La Cristiandad hoy herida como Cristiandad debe recobrarse en razón de su reinserción no simplemente teológico-religiosa en Israel sino también histórica, institucional en el tronco del pueblo judío; y la espera de la reintegración del resto del pueblo elegido al mesianismo cumplido de Cristo debe ser la conciencia de la más urgente conquista espiritual del catolicismo: la conversión del pueblo judío no es simplemente un misterio de evangelización ni de apostolado, es el misterio que estructura a la Cristiandad, que le da su sentido de pueblo de Dios. Por ello, la comunidad que es la Iglesia tiende a la reintegración con el pueblo de Israel, a su unión viviente en Cristo para que el reino davídico de estirpe judía dé sostén profundo a la vida temporal de la Iglesia. Las ramas naturales del olivo —conforme a la imagen paulina— han sido desgajadas para dar inserción al olivo silvestre; pero este desgajamiento, esta violencia, este quebrar la fuerza de las ramas naturales nos ha dado a nosotros la fuente de las aguas de Dios. Y la Cristiandad debe sentir la herida de ese desgajamiento, ese dolor de parturienta que ve morir el hijo entrañado para adoptarnos a nosotros a la promesa que a Israel le pertenece en justicia y a nosotros en misericordia. El poder temporal de la Iglesia es ese reino davídico que busca reincorpo-

se extiende de tal modo que haga del poder temporal un *poder indirecto* de la Iglesia, como quieren tantos teólogos que se separan de la concepción agustiniano-tomista del poder político-mesiánico: lo temporal cae formal y directamente bajo el dominio de la Iglesia tal como le pertenece a la realeza de Cristo, y análogamente a la realeza de María, un dominio directo sobre las cosas temporales; de lo contrario, habría que afirmar que el poder mesiánico de Cristo sobre las cosas temporales es igualmente indirecto ya que la Iglesia lo tiene por participación formal y física de ese poder capital. Han sido, por tanto, también tales teólo-

rar al pueblo israelítico; el ritmo temporal de la Cristiandad está levantado sobre ese reencuentro con el pueblo elegido en la fe y en la historia.

La pérdida de ese sentido histórico de la vida de la Iglesia de Cristo ha hecho perder igualmente el sentir esa exigencia de visibilidad, de realidad dichosamente tangible que es la Iglesia; en cambio, ha traído como consecuencia una visión del tiempo desposeída de la vena divina de una temporalidad que le pertenece por institución a la Cristiandad. Una Iglesia casi atemporal, ahistórica, levantada en su puro espiritualismo no es un concepto católico: el catolicismo sabe que él mismo existe "en la plenitud de los tiempos", que su existir temporal tiende a una plenitud histórica; de este modo, *la eternidad* tiene en la vida temporal ese perfecto sentido de la consumación de todo tiempo en la presencia e indivisa posesión de la vida divina.

Por eso también el sacerdocio católico ha perdido su honda existencia de *institución social*. Es un sacerdocio de tal modo empobrecido por el olvido de una cristiandad verdadera que su inserción en la sociedad es extraña, como adventicia y furtiva: habiéndonos despojado de un tiempo en el cual se cumple el paso de nuestro peregrinar terrestre se nos ha desposeído de un sacerdocio de realeza mesiánica que es perfección y consumación de la sociedad de los hombres. Comprendemos ahora la angustia de "actualizarnos", de ser "de nuestro tiempo"; pero la con-

gos los que han ocultado el verdadero sentido de la temporalidad de la Iglesia, error que, substancialmente no es sino el desconocimiento de su estructura mesiánica. Por otra parte, además de la razón mesiánica del poder de la Iglesia, existe la razón de la reintegración del poder original que el primer hombre tuviera sobre lo temporal; es decir, el poder de Cristo en cuanto antitipo adámico retoma el dominio directo terrenal y este mismo poder es trasvasado a su Iglesia como un condominio que el Esposo entrega a su Esposa para el cumplimiento y la perfección de la vida nupcial del pueblo de Dios.

ciencia de nuestra necesidad de actualizarnos nos es puramente conciencia de haber vivido a espaldas de "nuestro tiempo", no es peso de antimodernos que nos agobiaría; sino la lucidez consciente de que *nuestro tiempo* se nos ha escapado porque no hemos vivido *el tiempo*, la temporalidad pura de la Iglesia de Dios; no es la conciencia del tiempo *del mundo* lo que debe preocuparnos en demasía sino la conciencia y lucidez *del tiempo de la Iglesia*: el Cuerpo de Cristo no mendiga su tiempo del mundo sino que da su temporalidad a las cosas terrestres, ésta es la donación que la Cristiandad hace al mundo como parte de su misión y su sacramentalismo.

DOMINGO RENAUDIÈRE DE PAULIS, O. P.

LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA COMO CIENCIA INDUCTIVA

Era en Polonia. Una de las discusiones sobre tema tan arduo y doloroso como el de la Unión de las Iglesias, sobre las esperanzas y las dificultades de un acercamiento entre la Iglesia universal de Roma y las cristiandades de Europa oriental. No recuerdo ya quién decía entonces allí que el límite entre Oriente y Occidente que pasa por Polonia es tan acusado que un extranjero que atravesase este país y que visitase primero la ciudad de Poznan y después la de Stolpce, percibiría entre esas dos ciudades (aparte de la diferencia de tamaño) una diversidad infinitamente más grande y más profunda que la que media entre Londres y Viena (o aun —llegó a decir— entre Nápoles y Londres).

No creo que se trate de una exageración, pues, a juzgar por las apariencias más manifiestas, la mirada ya distingue que se halla en los confines de dos mundos, de dos civilizaciones radicalmente diferentes. De un lado, nuestro mundo, la civilización latina, Occidente; en cuanto al otro —que tal vez estaríase tentado de llamar civilización bizantina—, vacilo todavía en denominarlo, por razones que se verán en seguida. La historia del pueblo que habita los países limítrofes de Occidente coincide en gran parte con la de las luchas tantas veces seculares entre ambos mundos. Nada de asombroso hay, pues, en el hecho evidente de que el hombre polaco esté naturalmente predispuesto a una clarividencia en materia de civilizaciones.

La contribución de Polonia al común patrimonio cultural de Occidente es casi por completo desconocida. Es de lamentar, porque Polonia tuvo y aun tiene algo que decir, algo que bien merece la atención de Occidente

en su integridad. Confiemos al menos en que Occidente comprenderá la voz de Polonia en el caso de que vamos a hablar.

No titubeamos en considerar a Koneczny [1], cuyo nombre resultará conocido para pocas personas fuera de Polonia —si se nos permite anticipar nuestro juicio de valor—, como uno de los más grandes e ilustrados representantes de la filosofía de la historia. Por primera vez, la filosofía de la historia se presenta en Koneczny como disciplina filosófica neta y claramente caracterizada, como ciencia moral con cometidos precisamente delimitados, con un método universalmente aplicable y controlable. Koneczny logró vencer radicalmente toda forma de biologismo y de apriorismo históricos; al mismo tiempo reúne, por vías del todo originales, nuevos aspectos de la más trascendental finalidad histórica. Es por aquí mismo que la filosofía "koneczniana" de la historia, así como la doctrina política que de ella se desprende, se convierten en un instrumento de acción de primer orden, que denominaríamos la más potente dinamita política; deseamos vivamente que los defensores de Occidente se familiaricen íntimamente con esta doctrina y hagan amplio uso de ella para dar a sus esfuerzos el máximo de eficacia.

Rápida ojeada sobre el campo de la filosofía de la historia en la historia moderna

La filosofía de la historia no coincide con la interpretación especulativa de la historia; se piensa en ello demasiado poco, lo que quizás es excusable porque, si bien se mira, todas las grandes interpretaciones de la historia —fuesen cristianas, hegelianas, evolucionistas— estaban basadas únicamente (o casi únicamente) en el método especulativo. Aun Spengler, el pseudo-revolucionario de la filosofía de la historia, permanece dentro de esa tradición.

[1] Feliks Koneczny era, antes de la guerra mundial, director de la Biblioteca Jagellónica de Cracovia. Después de la guerra tuvo la cátedra de Historia de Europa Oriental en la Universidad de Wilno. Como historiador, está considerado justamente como uno de los mejores conocedores de la historia medieval europea, sobre todo del siglo XV, que fué la época decisiva e incisiva en la historia de esos países. Sus principales obras de síntesis —aparte de innumerables publicaciones históricas— son *Polskie Logos a Ethos* (2 tomos, Poznan, 1920) y *O Wielosci Cywilizocuyi* ("Sobre la pluralidad de las civilizaciones", Cracovia, 1934). Incansable en sus trabajos, vive hoy en Cracovia.

No obstante, siempre ha habido otra forma de la filosofía de la historia, que no hacía tanto ruido y que gozaba poco del favor de las modas intelectuales porque poseía demasiado buen sentido y era demasiado seria: hablamos de esa otra filosofía de la historia que se servía del método inductivo y que tenía en Francia sus más notables representantes. El método fué creado por Bacon de Verulam, que sabía mostrar vías nuevas sin que le fuera dado recorrerlas. Giambattista Vico ensayaba ya una aplicación universal del método inductivo a la historia; fracasó por su propia inconsecuencia: quiso generalizar muy pronto y, así, su doctrina no resultó una verdadera filosofía inductiva de la historia, sino, por el contrario, precisamente el primer ejemplo grandioso de lo que el método inductivo se había propuesto vencer: el apriorismo. El legado que Vico dejó a la dosteridad fué el problemático hallazgo de su doctrina de los ciclos y de los "re-cursos" cíclicos, de los retornos rítmicos *(ricorsi)*.

Montesquieu, a quien el ingrato Macaulay tenía equivocadamente por fabricante de teorías, fué el primero en aplicar umversalmente el método inductivo; probablemente por esto el siglo del racionalismo "iluminado" no sabía qué hacer con él. El primero que pudo llamarse discípulo suyo fué Guizot. Los nombres más sonados del siglo dieciocho no figuran entre los antecesores espirituales de Koneczny, si es que realmente los tuvo. Considerados del punto de vista del método empírico, los frentes se presentan de manera distinta a la clasificación habitual. Y aun la oposición alemana al *Aufklärung* francés no se plantea de ningún modo contra su apriorismo; lo que vale tanto para Herder, Fichte, Hegel, como para Schlegel y toda la *Romantik* alemana. El apriorismo es como una rúbrica intelectual de la época, de la cual las más divergentes tendencias no pueden sustraerse. Auguste Comte y el positivismo, ¿hubieran sido capaces de ello? En todo caso, no lo hicieron: el positivismo no es menos apriorístico que Hegel mismo.

Más tarde, en la segunda mitad del siglo diecinueve, la alianza del método especulativo con la doctrina evolucionista, que se impone en todos los dominios del pensamiento, aun en aquellos donde es completamente desplazada, parece consagrar definitivamente la victoria del apriorismo. Al comienzo, la ingenua fe optimista en el progreso continúa reinando, pero, fatalmente, el biologismo debió cambiarse por completo; el más notorio representante de ese biologismo hecho pesimista es Spengler.

También el biologismo explica este extraño fenómeno de que la filosofía

de la historia haya desembocado tantas veces en una doctrina cíclica de retornos rítmicos. Se da el caso cinco veces por lo menos: Vico, Hegel, Hoene-Wronski, Lamprecht [2], Spengler. Uno tiene derecho a preguntarse cómo se explica que pensadores tan disímiles, partiendo de principios completamente distintos, lleguen al mismo resultado. Pero no, no son *toto coelo* diferentes; algo tienen de común, y es precisamente el biologismo, la aplicación a la historia de puntos de vista biológicos.

Koneczny no se vincula con ninguno de esos pensadores. Sus antecesores remotos son Bacon, Vico (con grandes restricciones), Montesquieu. Al lado de éstos preciso es nombrar a un pensador polaco del siglo dieciocho, injustamente olvidado, Hugo Kollataj [3]; y luego, ya mucho más próximo a nosotros, otro polaco, Erazm Majewski [4].

Pluralidad de las civilizaciones

Por principio, Koneczny rechaza el apriorismo: la ciencia histórica es una ciencia de hechos, no se la debe abordar con una interpretación prefijada; si bien las medidas de valor han sido proporcionadas por otras disciplinas filosóficas, no es menos cierto que todo modo de comprender e interpretar la historia no puede —y no debe— ser sino *a posteriori*.

[2] Según Lamprecht, el desarrollo de toda sociedad pasa por seis estadios: animismo, simbolismo, tipismo, convencionalismo, individualismo y subjetivismo.

[3] Hugo Kollataj (pronúnciese *kollontail*) sufrió el influjo de la fisiocracia francesa; los viejos libracos de economía política algo saben de él. En realidad, este famoso sacerdote, tan docto como profundo, era un notable filósofo, humanista, historiador, político y economista. Escribió sus principales obras en las prisiones austríacas.

[4] Erazm Majewski (1858-1921) era monista; basándose en un evolucionismo biológico sabía, en todo caso, evitar el materialismo. Koneczny habla de él con el mayor respeto; considera el vol. IV de su *Nauka cywilizacyi* ("Ciencia de la civilización"), en la cual Majewski elabora una filosofía de la lengua, como una obra maestra del espíritu humano. Pero la obra de Majewski, cuya concepción se extendió por largo espacio de tiempo y no de un solo impulso, está como inconclusa. Koneczny piensa que una revisión sistemática de las partes más antiguas de su obra habría llevado a Majewski a superar el monismo. El error fundamental de Majewski finca, según Koneczny, en la suposición de una civilización por excelencia, de una civilización ideal que, por así decirlo, resplandece a través de todas las civilizaciones particulares.

Fué como resultado de sus investigaciones históricas especializadas que Koneczny, anterior a Spengler por lo menos en veinte años, hizo un descubrimiento de enorme importancia: no hay una historia de la humanidad única y rectilínea. (Aquí Spengler, que se burla del *Bundwurmschem* —"esquema de la lombriz solitaria"—, tiene toda la razón; pero, incorregible apriorista, yerra en seguida al pretender descubrir la ley vital de esas civilizaciones.) Como si tal ley tuviera que existir; ¿qué permite suponerlo? Nada. Koneczny, más sabio, más prudente, más calmo, se abstiene de ello; apriorista y empírico, sabe esperar a que el resultado de las investigaciones sistemáticas de esta pluralidad de civilizaciones, separadas en el espacio y en el tiempo, haga o no entrever una especie de ley común; él comparte y ha llevado a la práctica, en su larga vida laboriosa, el pensamiento de Fustel de Coulanges: "por un día de síntesis son necesarios años de análisis".

"Civilización es el método de estructura de la vida común" [5]. Esta definición es muy amplia, comprende todo el ser moral, intelectual y material del hombre; familia, sociedad, Estado, nación, letras, artes y ciencias, política y economía: todo entra aquí. De otro lado, esta definición neta y precisa comporta una restricción, comparada con el vago y confuso concepto de civilización de Spengler, quien en sus dos formidables volúmenes no proporciona ninguna definición de lo que es una *Kultur*, y que, ante la imposibilidad de resolver el problema, le da una extensión exagerada.

[5] "Cywilizacys jessto metoda ustroju zycia zbierrewege" (*O Wielesci Cywilizcyj*, p. 154). Varias conferencias de la Semana Social de Versailles (1936) se acercan mucho a esta definición "koneczniana"; E. Duthoit: "La civilización es el conjunto de usos, costumbres, técnicas, en una palabra, de las condiciones de vida colectiva en un medio determinado" (Informe, p. 46). Sobre todo, las conferencias de Jean Guitton y de Mons. De Solages expresan pensamientos que siempre aparecen en las obras de Koneczny. Todo esto indica cómo sus doctrinas flotan, por decirlo así, en el ambiente; es lástima que nadie en Versailles haya hablado del pensador polaco que había ya adelantado lo que allí se buscaba, que ya había comprendido en una amplia síntesis —basada además en investigaciones analíticas muy concienzudas— toda la vasta extensión de los problemas que implica la noción de civilización. Nadie allí lo habrá conocido. Nuestra modesta exposición tiende, sin embargo, a hacer vislumbrar que este campeón del pensamiento cristiano en Polonia bien merece ser conocido en todo el mundo; él, que con todo el sentido del deber del verdadero sabio convoca a una unión de los "latinos" de todos los países a una defensa de los valores espirituales de un Occidente latino y cristiano.

Por lo contrario, para Koneczny se presentan en adelante dos grandes cuestiones: 1) ¿En qué consiste la diversidad de las civilizaciones? ¿Sobre qué reposa? 2) ¿De dónde proviene tal diversidad? ¿Qué factores la producen? La respuesta al primer interrogante desarrollará, al detalle, la noción de civilización. La segunda cuestión es el verdadero problema central de la filosofía comprendida como ciencia de las civilizaciones.

El "quinteto" de los valores existencialistas de una civilización

Ya al comienzo de sus investigaciones históricas, Koneczny reconocía la inmensa importancia del derecho para la diferenciación cultural de las sociedades. Es difícil exagerar la importancia de la estrecha interdependencia del derecho y la mentalidad social. Lo que, sobre todo, influye, es el derecho de familia, el derecho patrimonial y el derecho sucesorio; Koneczny habla del *trojprawo*, del triple derecho. En primer lugar, la estructura de la familia es de capital importancia: toda la mentalidad de una sociedad determinada depende de ella; es profundamente distinta en las sociedades monogámicas, poligámicas, semipoligámicas, etc. La poligamia ejerce una influencia muy desfavorable sobre el carácter no sólo de la mujer, sino también del hombre. La disolubilidad del matrimonio actúa en sentido análogo. Ninguna sociedad poligámica ha alcanzado a abandonar la estructura gentilicia. Los tres planos del triple derecho se influyen mutuamente: un derecho de familia determinado exige un derecho patrimonial y sucesorio análogo y proporcionado. No se puede mezclarlo todo. Hay, por el contrario, rigurosas correspondencias; por ejemplo: monogamia y propiedad privada, poligamia y despotismo gentilicio, etc.

Mientras que el *trojprawo* nos da más bien el aspecto externo de una civilización, el "quinteto" * de los valores existenciales nos hace comprender su más íntima esencia. Esos valores existenciales o categorías existenciales [6] son: la salud, el bienestar económico, lo Verdadero, el Bien (moral),

* [En el original francés *quiconce*, cuya estricta versión castellana sería "quincunce" o "tresbolillo", y que significa: "Plantío de árboles en cuadro, uno en cada esquina y otro en medio". *N. del T.*]

[6] En polaco, *Katagorye bytowania ludzkiego*, o *bytu ludzkiego*, o *wartosci egzystenjalne*.

lo Bello. Dos de esos valores pertenecen al orden material, dos a la esfera espiritual; el valor de lo Bello es común a ambos órdenes.

Las actitudes de la humanidad frente a estos valores pueden ser las más divergentes; comprenderlas es dar con la clave del enigma de la diversidad de las civilizaciones. Lo que es común a la humanidad entera parece desaparecer frente a lo que difiere de un lugar a otro, de una época a otra. Entre los diferentes valores hay orden jerárquico: tal jerarquía posee al mismo tiempo importancia sociológica. Por principio, los valores espirituales tienen primacía frente a los valores materiales; pero ninguna de las cinco esferas es superflua. Sólo el pleno desarrollo de las cinco categorías realiza la plenitud de la vida. Una civilización que no realiza esta plenitud es incompleta, "defectiva".

El valor del Bien, es decir, la esfera de lo moral, posee gran trascendencia sociológica; se vincula estrechamente con la esfera de lo Verdadero. Las investigaciones de Koneczny sobre el tema de las relaciones entre religión y moralidad llegan al fondo del problema. Hasta ahora, todavía no se ha dado el caso de una civilización por completo irreligiosa; se encuentran, a lo sumo, sociedades con gran número de individuos irreligiosos —como Japón y Bulgaria, en nuestros días—, pero tales sociedades nunca han producido nuevas civilizaciones, sino caos cultural. Una vida irreligiosa, o aun antirreligiosa, lleva con ineluctable fatalidad a un atrofiamiento, a una mutilación de la vida; la civilización se vuelve defectiva. La inducción histórica enseña que sin religión no hay progreso cultural [7].

Tanto la esfera de lo Bello como las esferas de ambos valores materiales están estrechamente ligadas con el orden religioso y moral; el desprecio o la negligencia de éste es altamente perjudicial a la vida física y material. Toda insuficiencia en una esfera produce necesariamente insuficiencias correspondientes en las otras [8].

También las esferas materiales tienen su sitio en la jerarquía de valores; descuidar el cuerpo, despreciar las cosas terrenas, no percibir el valor

[7] Ya habremos de volver sobre la noción de progreso en Koneczny.

[8] "Una vida antirreligiosa es groseramente defectiva... Una civilización que descuida la religión, en adelante renqueará por todos lados... Que los semiinstruídos alboroten contra la «negra reacción»; frente a los hechos hay que inclinarse; no hacerlo sería una herejía contra el método inductivo." (Koneczny, *Religje a Cywilizacje*, p. 4.)

que tienen en tanto estén en su lugar, desvía el espíritu y la moralidad: "Una ley, de la cual no puede sustraerse, hace que el hombre, compuesto de cuerpo y alma, no tenga otra alternativa que perfeccionarse en ambos órdenes del ser, o degradarse en ambos también" [9]. Una popularización demasiado extendida de la ascesis conduce fatalmente a la caricatura. En la suciedad no hay santidad; y esto no es menos cierto porque zonas del cristianismo oriental hayan sido de diferente opinión.

Un postulado válido para toda civilización exige que haya armonía y absoluta congruencia entre las esferas de todas las categorías del "quinteto" y entre todos los planos del *trojprawo*. Es lo que Koneczny denomina la "condición de la conformidad" [10]. Este postulado de la conformidad, de la armonía, no es más que una expresión de la íntima reciprocidad de las cinco categorías existenciales, del nexo intrínseco de todos los planos de la civilización entre sí; pues civilización es método y no caos. Una sociedad cuya actitud ante los cinco valores existenciales tan fuertemente vinculados entre sí no es homogénea ni armónica, no está hecha de un solo golpe, que no configura un sistema lógicamente coherente, lleva en sí misma el germen de la disolución. Para que una sociedad sea capaz de vivir es menester que esté conformada a esta ley fundamental. La antigua Hélade no lo estaba: he aquí la razón más íntima por la cual no perduró. Roma, con su coherencia de bronce, era en eso el extremo opuesto; la dominación mundial era otra cosa que un puro producto del azar: era el resultado de la coherencia de su estructura jurídicosocial; en una palabra, de su superioridad cultural, única en el mundo antiguo.

La alta importancia atribuída por Koneczny a las categorías materiales implica desde ya su rechazo de la distinción, hecha por pensadores alemanes, entre cultura intelectual y moral y civilización técnica y externa. La una es inseparable de la otra. El mismo principio estructural se manifiesta tanto en la técnica, la economía, la estructura jurídica de una sociedad, como en sus más altas revelaciones espirituales y artísticas; el aspecto exterior de una civilización y su contenido espiritual y moral dependen uno de otro del modo más íntimo.

El rechazo de esta separación por Koneczny se vincula a su concepción

[9] *O wielesci cywilizacyj*, p. 136 (En adelante se citará así: *Wiel. cywil.*)
[10] En polaco, *warunek wspolmiernosci.*

de la lucha por la vida. El siglo pasado la concebía de una manera estrechamente materialista; pero la lucha por la vida tiene tres formas: es moral, intelectual y material; no hay más que individuos degenerados que sostienen una lucha por la vida puramente material; los mismos darwinianos deberían haber visto —si simplemente lo hubieran querido— que los grados muy primitivos de civilización no conocen sólo guerras por animales o predios, sino también verdaderas guerras de prestigio.

Origen de la diversidad de las civilizaciones

¿Cuáles fueron los factores que produjeron la diferenciación de esas formas de actitudes intelectuales y de mentalidades sociológicas que llamamos civilizaciones? Casi toda filosofía de la historia que se ha percatado de esta diversidad fundamental ha proporcionado una explicación. Koneczny hace un concienzudo examen de esas soluciones.

No sólo el marxismo considera a la civilización como una simple función de la producción económica; las diferentes civilizaciones no serían, entonces, más que la expresión de distintos grados de desarrollo técnico. La respuesta de la inducción histórica es netamente negativa; muestra que la técnica decide solamente el grado que ocupa una sociedad determinada dentro de una civilización, pero de ninguna manera su especie. Es preciso ponerse en guardia para no confundir esas diferencias cuantitativas con diversidades cualitativas esenciales. La sociología materialista, o influenciada por el materialismo, desconoce el carácter moral de las civilizaciones; se detiene en un hombre mutilado, incompleto, en el *homo faber;* pero este *homo faber* nunca ha sido creador de civilizaciones. Las relaciones entre ética y economía se establecen precisamente a la inversa de lo que pretende la sociología materialista.

Puede suponerse que un pensador tan sutil y profundo como Koneczny rechaza igualmente el racismo, la doctrina que concede decisiva importancia al factor racial; a veces con fino humor, Koneczny habla de esas construcciones tan fáciles de ridiculizar. Existen antropólogos que han procurado liberarse de la estrechez del racismo ortodoxo construyendo la noción de "raza sociológica" o "raza cultural"; pero con esto demostraron que el problema entrevisto por ellos no atañe a la zoología humana, ya que sus "razas sociológicas" no son sino las grandes civilizaciones.

Koneczny toma más en serio a los sabios que conceden extremada importancia a la lengua; realmente, las lenguas se prestan en una medida muy desigual a expresar la vida intelectual humana; hay lenguas de buen y mal método, algunas que son un impedimento y otras que son un estimulante del progreso intelectual: "¿Cómo imaginar un desenvolvimiento del espíritu humano mediante lenguas que no distinguen el sustantivo del verbo?" [11]. Las lenguas incorporantes son un verdadero obstáculo al progreso cultural; generalmente, los grados superiores no son alcanzados más que por pueblos cuyas lenguas revelan una sensibilidad más pronunciada del tiempo; pero hay excepciones [12]. Es admisible hablar de una jerarquía de lenguas, mientras que no existe una jerarquía de razas; pero la lengua no constriñe. En conjunto, la respuesta es negativa.

Relación entre civilizaciones y religiones

En el lenguaje corriente se habla sin vacilaciones de civilización cristiana, budista, islámica, etc. Según Fustel de Coulanges, Durkheim, Le Bon, la diversidad de religiones sería causa inmediata de la diversidad de civilizaciones. Buckle era de la opinión contraria, invertía esta causalidad, y la diversidad de las religiones —para él— sería producto de la diversidad de las civilizaciones.

Las estrechas relaciones entre civilización y religión son un hecho incontestable; son, también, extremadamente complejas y parecen contradecirse con frecuencia. ¿Es acaso una civilización algo desencadenado por grandes experiencias religiosas colectivas, pero que sigue después leyes propias, enigmáticas y singulares? Tal es, aproximadamente, la opinión de Spengler. Y no es un error tan imperdonable; por lo contrario, surgía por sí misma, y parecía convincente. En tanto que no conocemos a ninguno de sus innumerables críticos que haya sabido corregir esta confusión.

Sin embargo, la solución del problema, que ahorra al espíritu humano un rodeo que podría parecer inevitable, había sido ya descubierta mucho antes por Koneczny. Sus investigaciones, que elaboraron el dominio de lo cultural como esfera singular, netamente distinta —pese a sus relaciones—

[11] *Wiel. cywil.*, p. 227.
[12] Op. cit., p. 287.

de la esfera religiosa, constituyen, para nosotros, uno de los más grandes y perdurables méritos de Koneczny.

Su método inductivo lo conduce a la distinción entre civilizaciones sacrales, semisacrales y no sacrales. La religión crea la civilización sólo cuando comprende en su legislación sacral los planos de las cinco categorías existenciales, cuando regla directamente toda la existencia del hombre, incluidas allí higiene y economía, artes y ciencias. Hay dos grandes ejemplos de civilizaciones sacrales: el judaísmo y el brahmanismo [13]. En ambos casos hay coincidencia de civilización y religión [14].

La antítesis de estas dos religiones que reglan toda la vida humana es el budismo, que se desinteresa de los datos de la civilización y que no ha ensayado siquiera transformar las civilizaciones que encontró en su camino; se adaptó a ellas en tal medida que él mismo sufrió las más radicales transformaciones bajo la influencia de las civilizaciones en cuya órbita entró; el budismo es "a-cultural" (*scywilizacyjuy*): según fué la civilización, así fué el budismo.

Háblase corrientemente de civilización cristiana. Según Koneczny, es una expresión sumamente imprecisa que no corresponde a los hechos. De un lado, no hay una sola civilización cristiana cuyas subespecies correspondan a las diferentes confesiones cristianas [15]; de otro lado, los límites de las civilizaciones dentro del cristianismo no corresponden a los límites confesionales. El mundo bizantino, dogmáticamente poco alejado del catolicismo, es culturalmente muy distinto de Occidente; de otra parte, el protestantismo, que rechaza gran parte de los dogmas católicos y aun la noción católica de

[13] Tanto el judaísmo anterior a Cristo como el postcristiano constituyen una civilización sacral, lo que vale igualmente para el judaísmo talmúdico y para el extratalmúdico. La civilización judaica no ha muerto; por lo contrario, es muy vigorosa.

[14] La civilización árabe es quizás semisacral, pero no comprende todos los pueblos islámicos. La islamización no ha impedido a los pueblos del Asia Central permanecer en la civilización turaní. [En el original francés, *turanniene*. Enciclopedias castellanas derivan de Turán —región asiática al E. del mar Caspio y al N. E. de la Media— los adjetivos "turaní" y "turaniense", este último más indicado para personas. La voz *Turán*, mas o menos modificada, aparece en los Vedas y en la literatura medieval persa. *N. del T.*]

[15] Pedimos disculpas por anticipar los resultados que Koneczny alcanza cuidadosamente, como última consecuencia de sus investigaciones inductivas.

la Iglesia, no ha producido cambios fundamentales en la civilización de las naciones que son hoy protestantes. Civilización y religión son órdenes bien diferentes, a pesar de todas las relaciones; es necesario distinguirlas claramente si no se pretende tornar imposible la solución del problema central de la ciencia de la civilización.

El cristianismo no ha querido crear una civilización sacral. No ha sacralizado más que una sola institución de la vida social: el matrimonio. Los Evangelios no tratan sino de una sola categoría del "quinteto", la del Bien moral. Y aun así la influencia del cristianismo o, más precisamente, del cristianismo católico sobre la totalidad de la civilización de las naciones católicas, o de las que lo han sido, es un hecho innegable.

A su entrada en el mundo mediterráneo antiguo, la joven religión del Dios-Hombre crucificado se encontró ya con una civilización universal en el más alto grado de desarrollo. La tentación de asumir una postura neta y por principio hostil hacia esta civilización, que parecía apretadamente ligada al paganismo, era muy fuerte. La Iglesia la sufrió sin sucumbir a ella; la actitud tomada por la Iglesia frente a la civilización antigua es la misma que toma la misión cristiana, a través de la historia eclesiástica, frente a todas las civilizaciones, tanto las primitivas cuanto las más refinadas. Presenta a cada civilización cuatro postulados morales inmutables: la indisolubilidad del matrimonio monogámico, la tendencia a la abolición de la esclavitud, la supresión de la justicia privada y su sometimiento a una jurisdicción pública; la independencia de la Iglesia frente al Estado. Estos cuatro postulados son denominados por Koneczny "las cuatro cuñas" que el cristianismo hunde en cada civilización *(Wiel. Cywil.*, p. 269). Los postulados primero y cuarto son absolutamente perentorios; para el segundo y el tercero el cristianismo admite un estado de transición lenta y paulatina. Todo lo que no contradiga a estos postulados puede conservarse.

Desde que estaba demostrada la imposibilidad de eliminar la esclavitud de la civilización antigua, la Iglesia no tenía por qué tomar una actitud hostil por principio frente a la antigüedad clásica. Con plena conciencia, permitía la penetración recíproca del cristianismo y la civilización clásica. El cristianismo se impregnaba realmente de la civilización antigua; podía permitírselo sin alterar así en lo más mínimo su propia esencia, que está por encima de toda civilización; le bastaba con eliminar de la civilización terrena todo lo que contradijera la moral del Evangelio. Y de esta forma

la Roma cristiana se convirtió en conservadora y continuadora de la civilización de la antigüedad clásica; de ésta nació, por el esfuerzo educador tantas veces secular de la Iglesia Católica, la civilización occidental, que Koneczny llama preferentemente "civilización latina".

Así, pues, se resolvió la aparente paradoja de la misión civilizadora de la religión cristiana: precisamente esta religión, que nada sacraliza fuera del matrimonio, que no se identifica con ninguna civilización, ni aun con la creada por ella misma, ha ejercido la influencia cultural mas amplia y profunda, ha transformado en la medida más alta toda la existencia de las naciones a las que llegó. El cristianismo es lo opuesto al budismo: este (así como, en gran parte, el Islam) se deja transformar por las civilizaciones; aquél sabe formar y modelar la civilización, sometiéndosela. Para el budismo, el mundo es radicalmente malo, todo ser terreno es para él un obstáculo a la santidad; el cristianismo, por el contrario, si bien rechaza toda sacralización, enseña que cada paso en la vida puede santificarse, más: debe santificarse. El Evangelio no contiene derecho público ni privado; sin embargo, renovó la faz de la tierra.

Pero no todas las formas de cristianismo han sabido ejercer parejo influjo sobre la civilización. Existe fundamental diferencia entre cristianismo occidental y cristianismo oriental. Sólo el catolicismo, sin tolerar ningún debilitamiento, tomó en serio el cuarto postulado básico, el de la independencia de la religión frente al Estado. Koneczny, gran conocedor de la historia medieval asiática, pudo estudiar no solamente el bizantinismo, sino tambien las cristiandades nestorianas que florecieron antiguamente en el Asia Central.

Poca gente entre nosotros conoce con precisión la historia de este interesante cristianismo asiático. Y hubo, sin embargo, verdaderas cruzadas mogólicas que, emprendidas con formidables ejércitos, tan disciplinados como colosales, fueron aun más peligrosas al Islam que las cruzadas europeas. La historia de Mogolia ha conocido una era que Koneczny no titubea en denominar "la época cristiana de la historia mogólica" [16].

[16] El primero de los gengis-khanes, Temudzin, perteneció a la tribu de los keraítas turcos, entre los cuales el número de cristianos era considerable. En cuanto a Temudzin, él era un hombre absolutamente irreligioso no se ocupaba de la religión o de las religiones, sino con miras exclusivamente políticas. Su imperio, que se extendía desde la Europa Central hasta el Pacífico, es el primer ejemplo de un Estado oficialmente irreligioso, que acuerda a

El cristianismo mogólico desapareció por completo de la historia. La razón más profunda de este hecho inquietante es, según Koneczny, que el nestorianismo no supo o no tuvo el vigor de realizar el cuarto postulado moral del cristianismo; por lo contrario, se adaptó, se sometió a una civilización que contenía elementos netamente incompatibles con el cristianismo: a la civilización turaní, que ignora la dignidad de la persona humana; es en el Asia Central donde nacieron los primeros Estados totalitarios, cuyo perfeccionamiento se dió en el imperio de los gengis-khanes. La consecuencia de esta adaptación peligrosa fué la disgregación, la descomposición completa de este cristianismo defectivo; con su inconsecuencia se mostraba inferior a la coherencia rigurosa de la civilización turaní; fué, luego, reabsorbido por ésta.

El cristianismo bizantino no supo llevar mejor a cabo el cuarto postulado.

todas las religiones la más absoluta tolerancia y que garantiza a todos sus subditos la libertad de conciencia. La experiencia de Temudzin de crear artificialmente una nueva religión de Estado para sus subditos paganos se frustró; este fracaso en un terreno que le interesaba secundariamente no parece haber atormentado mucho al genghis-khan. En la capital del imperio mogólico las iglesias se rozaban con las mezquitas, y las pagodas con las sinagogas. Además, es un error representarse a los mogoles de la Edad Media como hordas semisalvajes. Su civilización externa y técnica estaba muy desarrollada; poseían, por ejemplo, una telegrafía óptica con fines políticos y militares. Temudzin fué el creador del primer gran ejército permanente desde los tiempos de Roma. La organización de correos en el vasto imperio mogol podría servir de modelo a las épocas posteriores.

Los cristianos del Asia Central eran entusiastas partidarios de la expansión mundial del imperialismo mogólico. Un vasto imperio mogol les parecía la mejor salvaguarda contra el Islam. Regimientos cristianos, a cuya cabeza flotaban banderas con la cruz de San Andrés, decidieron la batalla de Wahlstatt (Liegnitz) contra Europa y en favor de Asia.

Con el genghis-khan Hulagu comienza el período cristiano de la historia mogólica. Hijo de madre cristiana y casado a su vez con otra cristiana, Hulagu, que no estaba bautizado, era encarnizado enemigo del Islam. Las crónicas armenias que lo celebran como libertador del yugo musulmán no vacilan en comparar a Hulagu y su madre con el emperador Constantino y su madre Santa Elena.

El segundo hijo de Hulagu y sucesor suyo, el genghis-khan Nigadur, soberano de Persia al mismo tiempo, era cristiano bautizado con el nombre de Nicolás.

Bajo Hulagu se concibió el grandioso proyecto de una alianza entre Europa y Asia, nacida de la intención de aplastar al Islam. Embajadas mogólicas fueron a Francia, a Inglaterra y hasta al Papa. Kubilai-khan, soberano mogol de China, negociaba con San Luis de Francia, a quien cedió de entrada toda Siria.

Un tipo extremadamente interesante es ese general mogol cristiano Haimane Kut Bukha, bajo cuyos triunfos se desplomó el califato de Bagdad. Verdadera alma de cruzado, este

El resultado fué el césaropapismo, el sometimiento de la religión a los intereses terrenos, a la política; y, por fin, el estancamiento y la decadencia [17]. La Iglesia de Occidente, por el contrario, favorecía directamente el desenvolvimiento de una "sociedad" independiente de los cuadros políticos; en Oriente, todos los gérmenes de sociedad han sido estrangulados y sofocados por el omnipotente Estado.

Factores fundamentales de la diferenciación de las civilizaciones

En conjunto, el resultado de las investigaciones de Koneczny sobre las relaciones entre religiones y civilizaciones sólo tiene una respuesta negativa: no existe un paralelismo general entre religiones y civilizaciones. El problema del origen de las civilizaciones no ha sido resuelto más que para las civilizaciones sacrales; queda aún por resolver para las no sacrales. Sin em-

mogol es en Asia simétrico al Rey San Luis, contemporáneo suyo. Al igual que el santo, Haimane Kut Bukha no tenía otro ideal de vida que liberar Tierra Santa de manos de los infieles. Fué él quien empujó al vacilante gengis-khan a la audaz empresa, y no se conformó hasta encabezar un ejército de más de un millón de aguerridos soldados, destinado a realizar el sueño cristiano. El Islam debió ser aplastado por la poderosa pinza formada por Asia y Europa.

No se exagera cuando se afirma que la realización de tal proyecto habría acelerado en casi tres siglos la aurora de la Edad Moderna, a la cual habría dado, es ocioso decirlo, muy diferente fisonomía.

Pero el proyecto fracasó completamente: el mismo Pondokdar que derrotó a San Luis fué también vencedor de los mogoles, hasta entonces invictos (1260). No fué sino después de la derrota de los ejércitos mogólicos que la tea musulmana flameó de nuevo sobre los santuarios cristianos de Siria y Palestina.

Permítasenos todavía una pequeña observación sobre la civilización turaní, introducida por Koneczny. El haber insistido sobre la enorme importancia de ella es, creemos nosotros, un gran mérito suyo. Spengler descuida por completo la civilización turaní. Tal vez no la ha visto ni reconocido como a una de las grandes civilizaciones que fueron —y que aun son— fuerzas motrices de la historia. Quizás no la quiso ver, porque no le daba el gusto de adaptarse a su esquema apriorístico. Cometeríamos un grave error si olvidásemos esta civilización altamente desarrollada, cuyos principios fundamentales son tan opuestos a los nuestros.

[17] Como demuestra Koneczny de modo científicamente irreprochable y como lo documenta hasta en los detalles ínfimos, Rusia pertenece a la civilización turaní, y no a la bizantina, pese a su cristianismo "bizantino".

bargo, se ha demostrado que la solución definitiva del problema debe buscarse en el plano del espíritu, pues se ha comprobado que los factores espirituales son infinitamente más decisivos que los materiales.

Koneczny distingue cuatro factores principales de la diferenciación cultural de la humanidad [18], a los que ha dedicado investigaciones particulares; son:

1) La actitud del hombre frente al tiempo; cronometría, cronología, dominación del tiempo;
2) las relaciones entre derecho público y privado;
3) las fuentes del derecho; y
4) existencia o no existencia de conciencias nacionales.

1) Todo lo que concierne a la relación del hombre con el tiempo es de capital importancia para el desenvolvimiento intelectual de los diferentes grupos de la humanidad; recién nuestra época empieza a darse cuenta de ello; hay pueblos enteros que carecen de relación con el tiempo; otros apenas llegan a la cronometría. La existencia del calendario no es criterio absoluto de que un determinado pueblo haya alcanzado un rango más alto de civilización, ya que dicha existencia no comporta necesariamente la cronología en eras. Egipcios y chinos desconocían las eras; los judíos no concibieron la suya, que data de la creación del mundo hasta la época romana; y, aun en nuestros días, los indos son completamente incapaces de pensar en categorías de tiempo; los mayas mejicanos, por el contrario, poseían un sistema cronológico muy desarrollado. El grado más alto en las relaciones de hombre y tiempo es la dominación del tiempo. A diferencia de la dominación del espacio que desarrolla el intelecto, los progresos de la dominación del tiempo se vinculan fuertemente a los progresos morales. Fijándose términos, el hombre restringe y limita voluntariamente su libertad; pero esta limitación es un gran paso hacia la verdadera libertad, la libertad del hombre frente a las circunstancias exteriores; y es ésta una suposición necesaria para el desenvolvimiento de las virtudes sociales. En el mundo antiguo, sólo los roma-

[18] Koneczny extrae sus conclusiones generales mediante un estudio detallado, sobre todo, de las grandes civilizaciones todavía existentes; son las civilizaciones brahmánica, china, árabe, judía, turaní, bizantina y occidental (latina).

nos alcanzaron este apogeo. Solamente entre ellos y en las civilizaciones que descienden de la romana había lo que Koneczny denomina "historismo", contacto vívido y consciente entre presente y pasado.

2) Aun en nuestros días, la mayor parte de la humanidad no conoce derecho público que esté separado por principio del derecho privado. En los grandes estados, el derecho público no es otra cosa que un derecho privado ensanchado; en la civilización turaní, por ejemplo, el soberano está considerado como propietario del Estado, del territorio entero del Estado con todos sus habitantes y bienes, de los cuales puede disponer a su arbitrio. En Rusia también se encuentra este modo de ver turaní con todas sus características. Una sociedad con vida diferenciada y propia no puede desenvolverse. No existe más que masa inorgánica, no diferenciada, y por encima el Estado omnipotente (totalitario por definición), encarnado en la persona del soberano irresponsable. Aun la subespecie más desarrollada de la civilización turaní, la de los uigures, que fué la base del imperio mundial de los grandes gengis-khanes, no ha podido desembarazarse de ese carácter congénito y constitucional del turanismo; aquí mismo se conservaba la estructura esencialmente militar de toda la organización social [19].

La antigua Roma fué la primera en elaborar un derecho público separado netamente y por principio del derecho privado; también allí existían condiciones para la formación y desarrollo de una sociedad distinta del Estado. De Roma, esta conquista del espíritu humano pasó a la civilización occidental, en la cual los derechos eternos e inalienables de la persona humana hallaron patria permanente.

Bizancio borró esta neta separación; una sociedad no podía desarrollarse allí mientras no se lo permitiera la vigilancia y el poco benévolo contralor estatal; en consecuencia, pues, atrofia de la sociedad, florecimiento de principios políticos y sociales de origen asiático recibidos en el período de decadencia del Imperio Romano y que fueron causa inmediata de la caída de ese imperio; el Oeste, Occidente, era incapaz de secretarlos, mientras que en Bizancio podían fructiferar: césaropapismo, uniformación y estandartización;

[19] La brevedad de esta exposicion nos impide infortunadamente referirnos a los estudios consagrados por Koneczny a las civilizaciones china, árabe y brahmánica, donde todo es extremadamente complicado porque confluyen aquí instituciones sacrales o la estructura gentilicia.

estancamiento y degeneración de la vida cultural; burocratismo y servilismo, gregaria mentalidad de rebaño.

3) La raíz más honda de la diferenciación de las civilizaciones fué la diversidad de las fuentes jurídicas. También en este caso la antigua Roma ocupa un sitio muy particular, pues fué aquí cuando, por vez primera y con toda claridad, se consideró al derecho como una consecuencia de la moral y una aplicación de ésta a casos concretos [20]. Este reconocimiento del derecho natural se vinculaba con otra cosa no menos importante: por vez primera también el derecho fué separado de la sacralidad. Son órganos de la sociedad, y no del Estado, los que emiten las leyes en Roma; durante siglos enteros el Estado romano, como tal, no emitió ninguna ley; estaba él mismo sometido a las leyes creadas en las asambleas ciudadanas de las Curias y los Comicios. Contemporáneamente, se desarrolló en Asia Interior y Central la omnipotencia estatal; aun el Islam, que en la Edad Media entró en ese mundo asiático, era incapaz de cambiar el despotismo absoluto e ilimitado.

La Iglesia Católica ha salvado, a través de la época de la decadencia del Imperio Romano y el caos de las invasiones bárbaras, la gran conquista fundamental de la antigua Roma; la Iglesia la transmitió a la civilización de Occidente. A pesar de los contragolpes y reacciones, el Medioevo es la historia de la progresiva infiltración de las ideas de la moral católica en el derecho profano de las naciones europeas. Las dramáticas discusiones entre Papado e Imperio tienen siempre por resultado la reelaboración más precisa de la distinción entre autoridad secular y religiosa, la separación cada vez más neta de las esferas de competencia de la Iglesia y del Estado. En Oriente, por el contrario, el Estado usurpa el papel de único intérprete del derecho; consecuencia de esto es la amoralidad —o sea, prácticamente, la inmoralidad— de la vida pública.

4) Las naciones son las superestructuras de las sociedades; señalan aquéllas el más alto grado de desenvolvimiento de éstas [21]; el Estado es en la

[20] Koneczny no ignora las objeciones formuladas contra esta tesis. A pesar de las sutiles exposiciones de E. E. Hölscher, *Von Romischen zum Christlichen Naturrecht* (Munich, 1931) las tesis de Koneczny no pierden, a nuestro juicio, su fuerza demostrativa.

[21] Koneczny distingue entre comunidad lingüística, pueblo (*lud*), nación (*narod*), Estado (*panatwo*). Su terminología se aproxima a la de las lenguas románticas. Pero una nación no posee necesariamente un Estado propio.

civilización latina, donde existe una sociedad, la superestructura jurídica de la sociedad; la nación es su superestructura moral. Condición esencial de la génesis de las naciones es la existencia de fines más allá de la lucha por la vida. Las naciones no son necesarias *a priori*, todas ellas son *a posteriori*; son creaciones de la historia; una nación siempre está constituída por más de un pueblo [22]. Las suposiciones necesarias para la posibilidad de una conciencia nacional son: la emancipación de la familia frente a la "gens" (tribu), la existencia de un derecho público separado del privado, cierto nivel de cultura general y su difusión. Se pertenece siempre voluntariamente a una nación; se puede pertenecer por coacción a un Estado; pero "pertenecer coercitivamente" a una nación sería una *contradictio in terminis*.

En la civilización turaní, donde los factores económicos dominan la vida entera, nunca existieron las condiciones indispensables para la génesis de naciones. Los pueblos de esta civilización no tienen nada de lo que constituye las naciones en nuestro sentido; no son más que regimientos; con excesiva frecuencia llevan los nombres de sus comandantes *(Comanli)*. Estas pseudonaciones asiáticas carecen de la fuerza de supervivencia y de la vitalidad de las auténticas naciones europeas. La historia de Asia ha presenciado procesos de "desnacionalizaciones" y de transformaciones políticas y lingüísticas de tan enormes dimensiones, que no cabe ningún paralelismo con la historia europea.

Por vez primera en la historia, el conjunto de condiciones para el nacimiento de una conciencia nacional ha sido dado, no en la Hélade, sino en la antigua Italia en los tiempos de la República Romana. Esta primera génesis de una nación mostraba ya con toda claridad que las naciones no pertenecen al orden fisiológico y racial, sino a la esfera cultural, es decir, moral.

Las naciones sólo pudieron nacer en la civilización occidental, porque únicamente aquí existían las condiciones para su formación. Aun pueblos provenientes de civilizaciones extrañas, que desconocen las naciones, llegaron a serlo desde que penetraron en la órbita de la civilización latina y sufrieron sus fuerzas formadoras, como, por ejemplo, los húngaros y los fineses

[22] Los "pueblos" champanés, alsaciano, borgoñés, provenzal, etc., constituyen la nación francesa; análogamente para las otras naciones.

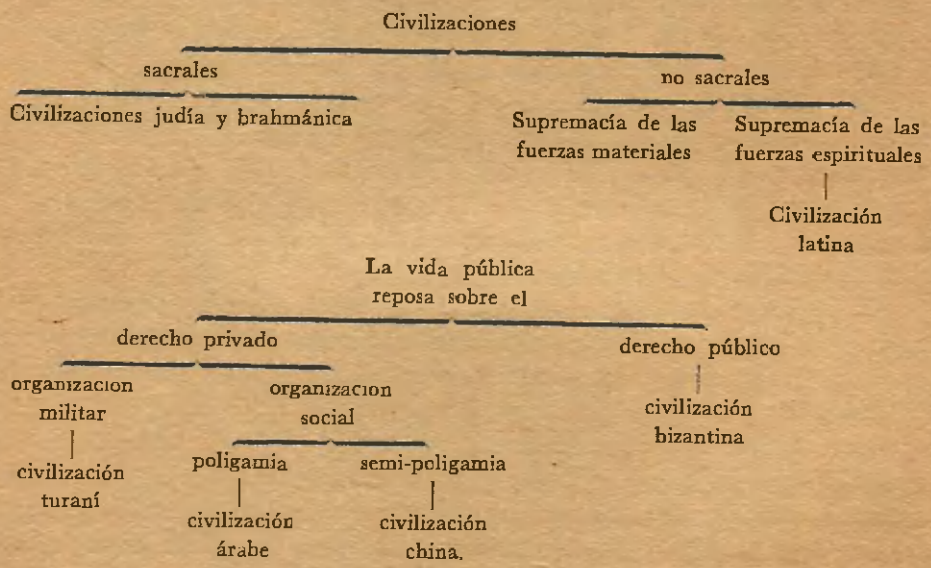
turanienses. De otro lado, la mitad de los habitantes ortodoxos de la península balcánica ignoran a qué nación pertenecen [23].

Leyes de la historia

Creemos haber mostrado, aproximadamente, lo que constituye la novedad de la doctrina "koneczniana" frente a la filosofía de la historia precedente. Los principales méritos de Koneczny son, a nuestro juicio, los siguientes: Koneczny rompe radicalmente con la filosofía especulativa de la historia, con toda claridad reconoce el carácter particular de la filosofía de la historia

[23] Sería ocioso agregar que una nación como unidad moral y cultural debe pertener a una sola civilización; no puede integrar dos civilizaciones diferentes. Existe una nación croata, pero una nación yugoslava es un absurdo, algo inexistente, que no puede existir porque la frontera entre Oriente y Occidente separa a los servios de los croatas.

Para dar más clara idea de sus principios de división, Koneczny se sirve de varios esquemas. En todas sus representaciones, la civilización occidental tiene siempre sitio aparte, absolutamente separado de todas las otras civilizaciones; allí es indiferente qué punto de vista sirve como principio de división. He aquí unas de esas representaciones esquemáticas:



como ciencia inductiva de hechos. Esta filosofía inductiva de la historia es, luego, simétrica a la metafísica inductiva tal como la concibieron contemporáneamente la neoescolástica y pensadores independientes alejados del neokantismo. Pero la trascendencia de la revolución en la filosofía de la historia nos parece aun más grande que la suscitada en la metafísica hace veinticinco años.

Esta aplicación universal de la inducción significa una completa victoria sobre el funesto apriorismo, en general; y sobre el apriorismo biologista que causó tantos estragos en la filosofía de la historia, en particular.

Pero hay más aún. Se podría tener la impresión de que reconocer una pluralidad de grandes civilizaciones comportaba casi fatalmente el relativismo biologizante. Koneczny demuestra que no se trata de eso. Separa netamente esas dos cosas que, desde tres siglos atrás, estaban casi siempre mezcladas. Al revés del biologismo, un profundo estudio de las civilizaciones enseña a Koneczny que esta esfera cultural es un terreno en el que reina la libertad porque es un dominio del espíritu. Lo que significa que Koneczny elimina ya por principio toda posibilidad de determinismo, en todas sus formas.

De aquí se sigue que no pueden existir leyes de la historia, tales como se las ha creído posibles, leyes de algún modo análogas a las de la naturaleza, sean leyes físicas o biológicas. Luego, es en vano buscarlas. Si es que hay leyes de la historia, deben ser de carácter muy particular. Naturalmente, la tarea de la nueva filosofía de la historia se complica mucho más; pero la realidad histórica es compleja; *a priori* no se puede expresar nada. Y, no obstante Spengler y todos sus esfuerzos para demostrar lo contrario, la inducción enseña que las civilizaciones tienen una historia absolutamente distinta que no sigue una ley idéntica. Sus duraciones de vida son muy diferentes; no se encuentra ninguna razón por la cual una civilización deba morir; suponerlo sería apriorismo biologista.

No existe un "ritmo de la historia", ni tampoco ciclos; afirmar lo contrario *a priori* es inadmisible; la inducción demuestra su inexistencia. Todo este trabajo de limpieza es necesario como preludio a una filosofía de la historia que debe realizarse como ciencia moral.

Koneczny descarta igualmente el aislamiento de las civilizaciones que pretende Spengler; éste estaba constreñido a negar toda influencia entre civilizaciones diferentes, porque el admitir influencias habría trastornado todo su esquema. La inducción muestra que entre las civilizaciones se han

producido grandes influencias recíprocas. Se trata sólo de comprender esa influencia en lo que tiene de general.

Las civilizaciones combaten entre sí; cada una busca suplantar a otras con las cuales entra en contacto. Comprender las luchas y discusiones entre las diferentes civilizaciones es la verdadera clave de la historia; he aquí una tesis fundamental de Koneczny. No existe más que una sola "ley de la historia" (en tanto que "ley" quiera decir enunciación general sobre hechos históricos), y expresa que "Toda civilización, mientras es vigorosa, tiende a la expansión: donde quiera que dos civilizaciones vigorosas se choquen, deben combatirse. Toda civilización, mientras no esté en decadencia, es ofensiva. La lucha perdura hasta que una de ambas civilizaciones sea aniquilada; no concluye, asimismo, aunque una de las dos alcance posición dominante". *(Wiel. Cywil.*, pp. 312 s.)

Una síntesis entre civilizaciones es imposible. Dos o varias civilizaciones pueden entremezclarse mecánicamente, y la historia ofrece muchos ejemplos de ello; pero el resultado de tales mixturas es siempre caos, barbarie, descomposición, decadencia, desaparición de cada civilización. La razón interna de esto se comprende fácilmente dentro del sistema de la doctrina "koneczniana": esas mezclas de varias civilizaciones dispares pecan contra la condición esencial de vitalidad de una civilización, contra la ley de armonía de las categorías existenciales. Las civilizaciones se excluyen mutuamente; los principios que reglan la vida de un grupo humano, de una colectividad, deben formar entre ellos una unidad coherente: no deben contradecirse entre sí. Las síntesis sólo son posibles entre sub-especies de una misma civilización [24]; de una síntesis de "culturas" emparentadas entre sí de los pueblos de la antigua Italia, nació la poderosa vitalidad de la civilización romana. Pero cuando Roma ensayó la misma síntesis con las civilizaciones de Oriente, esa mezcla le fué fatal.

Todas las pretendidas síntesis de civilizaciones no son más que meras ilusiones. ¡Cuántas veces en la historia se intentó la famosa "síntesis entre Oriente y Occidente"! Pero siempre se frustró, porque no podía a menos,

[24] Tales subespecies de civilización son denominadas "culturas" por Koneczny; dentro de su terminología, la civilización latina comprende, pues, las culturas francesa, polaca, inglesa, etc.

porque es ineludible esta "ley de las leyes", en la cual el pensador polaco resume el resultado general de todas sus investigaciones y trabajos: "No se puede ser civilizado de dos modos diferentes."

Esta ley no es otra cosa que una aplicación práctica de la condición de armonía: no se pueden separar los elementos del conjunto de la civilización e insertarlos en otra. Se puede ser civilizado "a lo turaní", pero no se puede tomar principios sociales, reglas de vida de esa civilización y transplantarlos a la nuestra. Cada civilización es coherente consigo misma; está constituída por un conjunto de principios lógica e inseparablemente ligados entre sí.

La muerte de una civilización nunca es producto de un ciego destino; no hay destino ni fatalidad sino libertad de decisión tanto para las colectividades como para los individuos. Siempre es posible la muerte de una civilización, por la acumulación de consecuencias de faltas colectivas; pero nunca es necesaria. La decadencia ya en marcha de una civilización puede ser detenida desde que se reconocen sus raíces y se sabe remediarla. Del punto de vista humano, las leyes que rigen la historia son imperativos morales, imperativos del deber y de la libertad. Hay también progreso en la historia porque la moralidad es capaz de desarrollarse. Para nuestra civilización, que deduce el derecho de la moral, tal progreso no puede ser sino un ensanchamiento siempre creciente de las aplicaciones de la ética: consiste en que porciones cada vez mayores de ética se conviertan en derecho.

A la luz de estas doctrinas fundamentales, Koneczny considera el pasado y la situación actual de Europa. El estado caótico de la humanidad contemporánea es el resultado de tentativas de realizar síntesis imposibles, tanto en la vida intelectual y moral, cuanto en sociología y política.

Oriente y Occidente — Roma, Bizancio, Turan

La civilización turaní parece ser casi absolutamente contraria a la civilización latina. La razón más honda de esta oposición es la concepción del hombre *toto coelo* diferente en ambas civilizaciones; se hallan netamente en sus antípodas respecto a sus concepciones del puesto del hombre en la colectividad. Turán ignoraba al hombre como persona moral de inalienable dignidad; el individuo no tiene valor sino en tanto que se inserte y se subordi-

ne, se pierda en el Estado. No existe sociedad: el Estado lo es todo. El europeo vive *también* en el Estado, el turaniense vive exclusivamente en el Estado. Koneczny habla de una verdadera "elefantiasis" de la política en la civilización turaní. Toda la organización social sirve únicamente a fines militares. Las últimas consecuencias de estos principios se llevaron a cabo en los estados mogólicos del Medioevo, de los cuales ya hemos hablado. Moscú pasó por esa escuela y no desperdició su enseñanza. El bolchevismo es un fenómeno de la civilización turaní. Para no mencionar sino un pequeño síntoma, aun la estatificación (en la terminología no deberíamos decir "nacionalización") del comercio data ya de la Edad Media.

Occidente reconoce el primado del espíritu, de la fuerza espiritual. El hombre como persona posee una dignidad moral que nada ni nadie puede quitarle. La dignidad personal es la raíz de la libertad, también de la libertad política. Libertad y responsabilidad ante la propia conciencia se exigen y condicionan recíprocamente. Ninguna otra civilización conoció tan elevada concepción de la dignidad humana, ni aun la más alta subespecie de la civilización árabe, la "cultura" de Córdoba; las doctrinas de la escuela de Cluny son como un último encumbramiento del principio de la primacía del poder espiritual: el Papa, supremo guardián del orden moral, del orden cristiano, *etiam in politicis;* tiene derecho de vigilar a los monarcas y de destronar a los malos cristianos. Sólo al pensar que tales tesis eran posibles en Europa, uno se imagina todo el abismo que nos separa del hombre turaniense.

También Bizancio con su subordinación del contenido a la forma debe ser hostil a Roma. El individuo, la familia, todas las instituciones sociales, nada son frente al Estado todopoderoso porque, para mantener la uniformidad, es necesaria la violencia y su ejercicio es función del Estado.

Sólo el Occidente latino, con su individualismo y su respeto por la dignidad de la persona humana, tiene posibilidad de una elevación progresiva de la moral, tanto en la vida privada como en la vida pública; si el principio fundamental de la civilización latina no ha sido menoscabado por filtraciones de civilizaciones extrañas en las cuales la sociedad y la ciudad no se basan en la moral, el progreso esencial de la civilización latina puede expandirse siempre más plenamente, de generación en generación. La tarea consiste en la penetración de la política y el derecho por la moral.

Occidente aun no llegó a realizar el pleno desarrollo de su principio fundamental. Pues su historia es también la de las luchas contra los prin-

cipios sociales extraños capaces de infiltrarse y aun de establecerse en el propio Occidente; su historia es la de la defensa de Occidente.

Fraternidad o Hegemonía: Brudzewski

Koneczny destruye el prejuicio, aun muy extendido entre los historiadores, de que la idea imperial haya sido elemento esencial del Medioevo europeo; precisamente, esa idea no es occidental. La alianza del Papado con la Liga Lombarda contra el Emperador es simbólica en el más alto grado: dos fuerzas verdaderamente europeas, la más elevada autoridad espiritual y las fuerzas ciudadanas de las villas que necesitaban libertad, se unieron contra quien pretendía imponer a Europa principios no latinos. Se perseguía un orden, pero orgánico, resultante de los esfuerzos coordinados de grupos e individuos; no existía ningún interés por un orden impuesto desde arriba sin cuidarse de las libres voluntades a las cuales se pretendía imponerlo. Con la defensa de su propia libertad, la independencia de lo Espiritual, la Iglesia defendía también la libertad de la Sociedad contra el Estado. Frecuentemente se ha repetido el espectáculo: para defender las libertades religiosas, la Iglesia se convierte al mismo tiempo en defensora y protectora de las libertades ciudadanas.

Un orden internacional concebido según la mentalidad latina debería ser análogo al orden de la Sociedad, que reposa sobre la voluntaria coordinación de esfuerzos individuales y colectivos con fines comunes. Esto ya lo había comprendido y expresado claramente un gran espíritu del siglo catorce, hoy injustamente olvidado e ignorado. El golpe mortal que Paul Dolega Brudzewski [25] propinó a la Orden Teutónica ("quod fides et necessitate esse non debet") se dirigía al mismo tiempo contra el Imperio y la idea imperial de la Edad Media. ¿Se exagera acaso cuando se afirma que el triunfo en el Concilio de Constanza de las tesis contenidas en su *De potestate Papae et Imperatoris respectu infidelium*, significa el final de la Edad Media política? Fué él quien arrebató al Imperio medieval su derecho de existencia.

Debe considerarse a este nominalista de Cracovia como a una de las

[25] Koneczny lo llama corrientemente "Brudzewski". Otros autores prefieren llamarlo por su patronímico, Wlodkovic. Parece que era un representante del nominalismo y que enseñaba en la Universidad de Cracovia.

figuras más notables de la teoría política; su plena significación ha sido, por así decirlo, descubierta por Koneczny. Con él comienza la serie de grandes teóricos políticos modernos.

Al imperialismo hegemónico del Sacro Imperio, Brudzewski opuso la idea de la fraternidad de naciones iguales en derechos, que disponen libremente de sus destinos. No menos revolucionaria era su concepción de la política interna. No reconocía subditos, sino ciudadanos; no es la ciudad quien debe servir al trono, sino éste a aquélla. De la ciudadanía, Brudzewski pasó lógicamente a la autonomía y a la idea de la soberanía representativa. Sus teorías no fueron letra muerta: la política polaca tuvo pronto ocasión de llevarlas a la práctica. A la idea de la hegemonía Polonia opuso la unión basada, no en la violencia, sino en el libre consentimiento de los partícipes (Unión polaco-lituana). Las tergiversaciones de siglos posteriores, orientados hacia otros principios, han hecho olvidar estas grandes enseñanzas. Pero, en todo caso, se ve que la doctrina política conforme con el espíritu de la civilización occidental no carece de tradición.

En nuestros días, Koneczny, digno sucesor de su ilustre compatriota Brudzewski, resume los principios fundamentales de una teoría política latina en su doctrina del Estado Ciudadano (sin burocracia). Su doctrina política es digna de su filosofía de la historia, en la que se orienta e inspira.

En la hora actual, la existencia de la civilización latina está amenazada en su propio continente. Principios morales, políticos y sociales provenientes de otras civilizaciones se han infiltrado en Europa, y descomponen la unidad y coherencia de nuestra civilización ancestral. Toda la vida pública de las grandes naciones europeas se basa en principios fundamentales netamente opuestos a los de la civilización latina. Hora grave, preñada de amenazas y deberes. El porvenir de Europa y del mundo depende de que haya número suficiente de cristianos y latinos que comprendan esos deberes.

He aquí algunos aspectos de la doctrina de Koneczny. Hasta nuestra modesta exposición habrá mostrado a quienes tengan buena voluntad que Feliks Koneczny es un gran pensador católico y europeo que merece que se lo conozca y que —mejor aun— se actúe según sus enseñanzas.

ANTON HILCKMAN
Johannes Gutenberg-Universität, Mainz.

ITINERARIO DE RIMBAUD

En mi primer encuentro con Rimbaud creí ver al bárbaro vencido, que aceptaba a Dios, el pecado original y aun la posibilidad del orden y la salvación.

Todas las experiencias de su *Temporada en el Infierno* eran intentos de salvación, sucesivamente descartados.

Pero, de pronto, al darme cuenta que mi construcción amenazaba transformarse por necesidad intelectual, aunque apasionada, en una simple construcción; que la abundancia de los temas, lo creciente de las formas, se reducía y permanecía sin explicación, sufrí el nuevo ataque de las mismas ideas que subsisten en estado de fuerza dentro del universo rimbaldiano.

Veo, en principio, al hombre que ha desencadenado una fuerza y no puede detenerla, que de improviso recobra el buen sentido pero no puede aceptarlo, que padece el imperativo de una razón vital, que puede ser el mismo absurdo, a la que no puede dominar.

Es un pensamiento y una vida que no pueden detenerse, en permanente estado de crecimiento y reordenación.

"*Un golpe de tu dedo* sobre el tambor descarga todos los sonidos e inicia la nueva armonía.

"*Un paso tuyo* es el levantamiento de los hombres nuevos y su ¡en marcha!

"*Desvías tu cabeza*: ¡el nuevo amor! *Tu cabeza se vuelve*: ¡el nuevo amor!

"Cambia nuestro destino, acribilla los azotes, empezando por el tiempo te cantan estos niños. Levanta no importa dónde la sustancia de nuestra fortuna y nuestros anhelos, se te implora.

"Llegada de siempre, irás por todas partes".

¿Tiene, como opina Roland de Reneville, esta razón el valor del *logos* platónico? ¿Se puede identificar alma con razón como lo hace y a su vez a ésta con su fuente: Dios? ¿Y llegar de este modo a la identificación del poeta con Dios?

Creo que aquí razón, *a una razón*, como titula a su poema Rimbaud, tiene el valor latino de *ratio*: proporción, medida. El poeta ha descubierto la medida secreta, el sonido, el movimiento, que conmueve el orden anterior y desencadena un nuevo orden. Esta medida secreta es el golpe de tambor, el paso que cambiará el destino de los nuevos hombres. No es Dios, es el mago que ha descubierto una medida secreta, la palabra, el movimiento, el gesto evocador que cambiará la vida, el destino de los niños. Con ella educará las nuevas criaturas. Hallar la clave, poseer la clave de este desfile o reservársela son expresiones frecuentes en el poeta.

Pero Rimbaud no conoce su rostro. Se debate en el centro de su misterio. Rechaza de plano la vida. No quiere intermediarios: tradición cultural, religión, autoridad espiritual, palabra.

Su drama no es literario ni poético, aunque ambas cosas sean medios de intentar el asedio a otra realidad. Su drama encuadra en el plano religioso. Hasta su evolución ofrece la ambivalencia de lo repugnante y lo sublime que caracteriza el hecho religioso.

Rimbaud no quiere intermediarios. Dice: Dios. Su desafío está directamente dirigido a Él. Busca el cuerpo a cuerpo con Dios. Ese Dios, al que insulta y concita con palabras y acciones sacrílegas, con toda una batería terrible, para que se revele, para que cambie y altere el orden decrépito del mundo. Continuamente solicita el milagro. Romper la ley humana, su inflexibilidad. "Un crimen, pronto —dice— que caiga en la nada, más allá de la ley humana", o bien: "Me rebelo contra la muerte".

Un *yo* trascendente se ha perdido. El diluvio ha borrado las huellas de ese mundo mágico que relucía como un cristal inflamado. Su infancia va tras un mundo perdido.

Hemos recibido el bautismo, estamos definitivamente condenados, no hay salvación posible, ni huída, escapatoria. Caemos dentro del ritmo del universo. Para quien dice: "Exijo la libertad en la salvación", no hay salida, imposible partir.

El *diluvio* a que alude Rimbaud, es semejante al *sismo* kierkegaardiano:

la fisura violenta que nos pone desnudos ante la vida, vulnerables a todo, al temblor, a la conmoción.

En el orden que siguen sus *Iluminaciones* el diluvio antecede a su infancia y a su juventud. Rimbaud no puede escapar a sí mismo, a su yo. Vive prisionero de su yo y expresa su itinerario interior en forma de fenómenos cósmicos.

No puede escapar a sí mismo pero tampoco puede elegir: no concibe un oficio, una profesión, el sendero del honor, el destino del hijo de familia, el trabajo. No concibe la felicidad doméstica. Ha dicho: *todo*, pero al decir *todo* ha roto toda posibilidad de *algo*. No hay comienzo.

El muro de que hablaba Dostoiewski, contra el que es imposible luchar, el mundo de la certidumbre racional, ¿lo habría roto Rimbaud? Ante ese muro, símbolo del mundo tal como nos es dado, no se pueden hacer morisquetas ni sacar la lengua. Rimbaud, sin embargo, parece responder con las palabras: "Hagamos todos los gestos imaginables". Desconoce por principio el muro; pero por ello ¿está roto el muro? o ¿el muro no existe?

Baudelaire fué el dios de Rimbaud. Le impresionó su necesidad de *cambiar la vida* a cualquier precio, su necesidad de partir. Rimbaud la formula: "Debilidad o fuerza: te ves aquí: es la fuerza. No sabes ni dónde vas ni por qué vas; entra en todas partes, responde a todo. No se te matará más que si fueses cadáver".

El poeta no sabe a dónde va, cuál es su meta. Su meta es simplemente partir. ¿Pero no es él quien también nos dice: "Imposible partir"; "La hora de la partida es, ay, la hora de la muerte"?

Saber que nuestra existencia se inscribe en lo trascendente, que no estamos efectivamente aquí, si no que nuestras acciones se desarrollan en otro plano, que un movimiento de nuestro dedo altera el orden cósmico. Pero, darnos cuenta que a pesar de todo estamos aquí, que no es posible un absoluto, que no somos capaces de los extremos, ni del dolor ni de la alegría definitivos, es sentirnos innobles: *Suis je bete, paysan*, dirá Rimbaud al tiempo que dice Dios, que se siente poseedor de Él, al pronunciar su nombre.

Sin embargo parece que el Rimbaud *voyant*, el que aun concibe la poesía y la palabra, haya intentado por este medio, las palabras, desencadenar el nuevo orden, el primero y auténtico.

Conocemos un Rimbaud que ha escrito. El ingreso a su mundo exige borrar nuestro contacto con las realidades usuales. Pero esta pérdida de con-

tacto en Rimbaud mismo quizá no sea un punto de partida; quizá, sí, una evolución: en él lo ganado ha muerto, obtenido el escalón, éste queda invalidado, obtenido el amor deja ya de ser. Sólo pervive en su abismo, en el momento culminante de su infierno el soplo de una infancia que no tuvo.

Es una vida y un pensamiento en continua eclosión, en continuo estado creador y por tanto los puentes se rompen, no hay continuidad, no hay cosmos, sino caos en permanente estado de ordenación. La ley física de la *entropia* se cumple en él. Gracias a la permanencia de un caos primordial es posible un atisbo de ordenación cósmica. El orden perfecto es la muerte, la cesación de la entropia.

Desde *Le reve de l'enfant*, compuesto a los diez años, el poeta se ve en otra vida. La naturaleza en primer plano, magnífica, insinúa su luz interna en cada árbol, en cada hierba. Y luego su sueño: "Soñaba que había nacido en Reims en 1503". Pero, de pronto, otra realidad: el estudio, las cuentas, el latín, el griego, la historia. ¿Qué importa todo eso?

La adhesión a su naturaleza es evidente. Pero hay que enfrentar esta realidad. El duro aprendizaje del latín le servirá para expresar su descontento. Tuvo, también, como Horacio, su *plagosus Orbilius*, pero dice: "Hallaba la ocasión; me iba a las rientes campiñas olvidándolo todo... Lejos del estudio, sin preocupaciones, dulces alegrías recreaban mi espíritu fatigado. Con el corazón pleno de no sé qué delicioso contento, olvidaba la escuela fastidiosa y las lecciones sin gracia del profesor; miraba a lo lejos los campos y observaba los felices milagros de la tierra primaveral". También él se acostó entre las hierbas fatigado y las palomas le ciñeron las manos con ramas y mirtos olorosos. El estudio, el esfuerzo del latín, le da una voluntad de permanencia. La lengua concisa preanuncia la ironía cortante, el incandescente rigor de los términos del discurso de su *Saison en Enfer*.

Pero allí está esa otra realidad: el lamento de los niños huérfanos, la mezcla de profundísima tristeza unida al mundo transfigurado del niño. La realidad convencional atravesada por el soplo de las bohemias, el paisaje humano, su Venus Anadiomena, el espectáculo del mundo que alza su floración terrible, tentadora como un dorado abismo.

Fiel a su idea de que el poeta debe encontrar una lengua, dar una forma a lo que tiene forma, expresar lo informe cuando lo que extrae de allá abajo es informe, inventa palabras, modifica desinencias. Y parece, de pronto, despertar violentamente a una realidad poblada de seres abyectos, a la miseria

y a la crápula, a una suciedad que lo estremece. Lúcida, despiadamente, observa y describe ese mundo de lepra y podredumbre, especie de aquelarre que anuncia el clima cerrado del infierno. Semejante a las espantosas visiones de Hieronymus Bosch, París recibe como una inmena letrina al terrible cortejo; el adolescente las ve pasar y canta:

> Escuchad como danzan en las noches ardientes
> locos, agonizantes, viejos, títeres, lacayos,
> Oh corazones de suciedad, bocas espantables,
> sifilíticos, locos, reyes, títeres, ventrílocuos.

Pero frente a todos ellos —simpatía de madre malvada ante los hijos del vicio y la miseria:

> El poeta asumirá el sollozo de los infames,
> el odio de los forzados, el clamor de los malditos,
> y sus rayos de amor azotarán a las mujeres,
> repicaran sus versos ¡Tomad, tomad, bandidos!

El adolescente observa esa danza de la muerte en el vientre angustiado de Europa. Los pobretes que escuchan fascinados el dorado pan que se cuece en el horno; el soldado "pálido en su leche verde donde llora la luz", que yace, suicida, junto a un río, con sus pies en los gladiolos, sonriente y sorprendido como en un éxtasis manso; el frère Calotus de los *Accroupissements*, rodeado por los sórdidos objetos de su pieza en donde se esconden los escabeles como sapos extraños y los armarios abren sus fauces en un sueño lleno de apetitos; la platea tenebrosa de *Les Assis*, preparando sus venenos y puñales en las sombras de los corredores; y aquellos *residuos del Imperio*, aduaneros, veteranos, que llevan las sucias banderas hechas trizas; los hediondos clérigos y las monjas resistiendo heroicamente el llamado de la carne.

Es el panorama de aquella "inmensa inmundicia" de que nos habla Rivière, con que Rimbaud se anuncia. La época de la ira, del orgullo y la sangre, el horror por la patria, el tiempo de los asesinos, el pueblo poseído por la fiebre y el cáncer, la destrucción y el caos, la rebeldía absoluta que culmina en las estrofas de *Vertige*:

¿Y también la venganza? — Nada... y sin embargo
¡la queremos! Industriales, príncipes, senados, ¡pereced!
Poder, justicia, historia, ¡abajo!
Se nos debe la sangre, la sangre, llama de oro,
Vaya todo a la guerra, a la venganza, al terror.

Epoca destructiva y furiosa, de las olas de fuego aniquilador y purificador como el que consumió a las ciudades pecadoras.

Desaparición de los continentes: Europa, Asia, América, desapareced. Retorno del espíritu al mordisco, al salvajismo primitivo, necesidad del fin del mundo como prueba de la existencia de una justicia superior, la misma que le hace clamar por una gota de fuego en medio de las torturas infernales. Primera época que podría definirse con sus propias palabras: "La existencia furiosa, la cólera en la sangre".

El mundo es espectáculo, a tal grado que el descubrimiento de su cuerpo lo conmueve y es motivo de lágrimas. Su cuerpo, fuente de maravilla y de terror, lo impulsa a las voluptuosidades inmundas. Rimbaud es un niño triste, un temperamento acosado vivamente por la inquietud erótica, su mundo está sexualizado, su paisaje, su tristeza infecunda, todo se ordena en esa dimensión. Desde el *Bateau ivre* hasta los *Stupra* pensamos que se pueden crear mitos a partir del mundo sexual, que ese parámetro desconocido puede engendrar movimientos, fundar un símbolo del ser inagotable y oscuro; que un profundo erotismo, tal como ocurre en el caso de Kierkegaard, sea vehículo creador, fuente de desesperación. Lo mismo que el silencio, el mundo sexual significa, así lo ve Max Picard en su *Mundo del silencio*, la invasión de lo cósmico en la vida del hombre. Recordemos al Rimbaud que dice: "Soy maestro del silencio".

Desde entonces, con plena conciencia, que acentúa más aun el mundo irracional, incontrovertible del que nace como criatura, contradictoria y trágica, se inicia ese "*conocimiento íntegro de sí mismo*".

Conocer el índice de distorsión del individuo, su máxima extremidad, la fibra más dormida, experimentarse en grado sumo, ha sido parte de su destino y de su obra. Una inmensa voluntad, un trabajo duro y persistente, ha sido necesario para dar a luz a su criatura, para crear ese ser, que participa a la vez del mundo original de lo increado y del mundo de un presente en continua evolución creadora. Esa legión de *horribles trabajadores* exige una

tremenda labor. La alusión constante a ese *trabajo*, a esa *labor*, puede arrojar cierta luz. Dice:

"Retomemos el estudio mientras el ruido de la obra devorante se congrega y asciende en las masas".

"Te dedicarás a este trabajo: todas las posibilidades armónicas y arquitecturales se conmoverán alrededor de tu morada. Seres perfectos, imprevistos, se ofrecerán a tus experiencias. A tu alrededor afluirá la curiosidad de antiguas multitudes y de lujos ociosos. Tu memoria y tus sentidos no serán más que el alimento de tu impulso creador".

"Ahora colmada la labor, tú, tus cálculos, tú, tus impaciencias, no son más que vuestra danza y vuestra voz, ni fijadas ni forzadas, aunque con doble acontecimiento de invención y de éxito, una razón en la humanidad fraternal y discreta por el universo sin imágenes; la fuerza y el derecho reflejan la danza y la voz sólo ahora apreciadas...".

Y por fin el "mágico estudio de la dicha que nadie puede eludir".

Rimbaud comienza por el sacrilegio. El insulto a Dios y a Jesús. Su *M... a Dieu*, su deseo de destrucción colman una naturaleza intratable en perpetuo movimiento interior.

Su ser natural domina totalmente. No hay nada elaborado. Sus *Iluminaciones* son la tentativa de alcanzarse en un grado extremo, de decidir la posesión de un misterio, de adueñarse de una realidad.

Hay quien llega a decir que su misma confesión final no es sino otro intento de alcanzar esa dimensión inusitada. Pero en Rimbaud más que en ninguno, lo alcanzado está muerto, lo obtenido fracasa, quizás porque nada ha sido realmente alcanzado ni realmente obtenido.

¿Podríamos decir que su confesión final es semejante a la del réprobo del cuento de Bocaccio que, después de llevar una vida en extremo disoluta, se confiesa transformando en absoluto la historia de su vida, con gran admiración de su confesor, y alcanza luego los honores de la canonización? ¿Hay derecho a afirmarlo? Tanto quizás como a negarlo. El Rimbaud de Claudel e Isabelle Rimbaud vale cuanto puede valer el de Fondane, aun cuando la balanza se incline harto sobradamente por este último. No es, al menos, un Rimbaud edulcorado, morigerado, ni menos aun recortado.

Sabemos que las posibilidades amorales de Rimbaud son inagotables y

que prefigura inconscientemente los héroes gideanos en absoluta disponibilidad, en la suprema totalidad de su orgullo.

Dice: "En cuanto a la felicidad establecida, doméstica o no... no, no puedo. Estoy demasiado disipado, demasiado débil. La vida florece por el trabajo, en cuanto a mí, mi vida no es lo suficientemente pesada, vuela y flota lejos por encima de la acción, ese adorable punto del mundo". Un destino de felicidad le aterra: "La felicidad era mi fatalidad, mi remordimiento, mi gusano". Y la concibe en la forma más ridícula y grotesca.

Ante esta alegría el poeta da el salto de la bestia feroz. Como en Lautréamont la violencia se expresa en la animalidad, el mordisco, el salto.

Una urgente necesidad de experiencias se impone a Rimbaud. "J'ai brassé mon sang", dice. La necesidad de batir su sangre, de someterla a un tratamiento de fermentación y agotamiento. El ser que se siente lleno de sangre, que busca la batalla, el conflicto interior. La identificación de sangre y vida, espíritu de la sangre, impulso general desafiante, indica un indudable deseo de posesión, una aventura cósmica de la sangre, por integrar y poseer un universo en el sentido biológico más directo, límite extremo de una unión por la sangre.

La *multiplicidad de las vidas* es una forma de unión, de simpatía universal. Ya desde sus primeros poemas siente la necesidad de contemplarse en la variedad de los tipos y las vidas. El seminarista de *Un corazón bajo la sotana,* la cantidad de recreaciones a la manera de François Copée, superior en número a las restantes, lo demuestran.

Así dice, por ejemplo, en *Infancia,* de sus *Iluminaciones*:

"Soy el santo que ora en la terraza como las mansas bestias que pacen hasta el mar de Palestina.

"Soy el sabio del sillón sombrío. Las ramas y la lluvia se lanzan contra los vidrios de la biblioteca.

"Soy el caminante de las grandes rutas que atraviesa los bosques enanos. El rumor de las acequias atenúa mis pasos. Contemplo largamente la melancólica lejía de oro del ocaso".

Y en *Vidas* dice:

"¡Oh las enormes avenidas del país santo, las terrazas del templo! ¿Dónde estará el brahmán que me explicó los proverbios? Como entonces y de

lejos aun veo las viejas. Recuerdo las horas de plata y de sol yendo hacia los ríos, la mano de la compañera en mi hombro, y nuestras caricias, de pie en las llanuras polvorientas. Un vuelo de palomas escarlatas truena alrededor de mi pensamiento. Desterrado poseo aquí un escenario donde representar las obras maestras dramáticas de todas las literaturas. Os mostraré riquezas increíbles. Contemplo la historia de los tesoros que encontrásteis. Veo las consecuencias. Mi sabiduría es tan desdeñada como el caos. ¿Qué es mi nada ante el estupor que os espera?

II

"Soy un inventor mucho más meritorio que cualquiera de los que me han precedido; un músico que ha hallado algo así como la clave del amor. Ahora, gentilhombre de una campiña agria de cielo sobrio, trato de conmoverme con el recuerdo de una infancia mendicante, del aprendizaje o la llegada en zuecos, de las polémicas, de cinco o seis viudeces y de algunas bodas donde mi fuerte cabeza me impidió ponerme a la altura del diapasón de mis camaradas. No extraño mi viejo patrimonio de gozo divino: el aire de esta agria campiña nutre muy activamente mi atroz escepticismo. Pero como este escepticismo no puede ser llevado a la acción y como, por otra parte, me entrego a un nuevo malestar, espero llegar a ser un loco muy malvado.

III

"En un granero en donde se me encerró conocí, a los doce años, el mundo, ilustré la comedia humana. En una bodega aprendí la historia. En alguna fiesta nocturna de una ciudad del norte encontré todas las mujeres de los antiguos pintores. En un viejo pasaje de París se me instruyó en las ciencias clásicas. En una magnífica morada rodeada por todo el Oriente cumplí mi inmensa labor y transcurrió mi ilustre retiro. He trajinado mi sangre. Mi deber me ha tranquilizado. No hay que pensar más en esto. Soy realmente de ultratumba, y basta de empresas".

Y en *Saison en Enfer*, dice:

"Es evidente que siempre fuí de raza inferior. No puedo comprender la rebeldía. Mi raza no se sublevó más que para el saqueo: como los lobos con

la bestia a la que ni siquiera han dado muerte. Recuerdo la historia de Francia, hija mayor de la Iglesia. Peregrino, habría hecho el viaje a Tierra Santa. En mi cabeza están las rutas en las llanuras suabas, panoramas de Bizancio, murallas de Solima; el culto de María, el enternecimiento por el crucificado despiertan en mí rodeados de mil encantamientos profanos. —Estoy sentado, leproso, sobre los cántaros rotos y las hortigas, al pie de un muro roído por el sol. Más tarde, reitre, habría vivaqueado bajo las noches de Alemania. ¡Ah! Todavía más: danzo en el Sabat en un rojo claro del bosque con viejas y niños. No recuerdo nada más lejano que esta tierra y que el cristianismo. Jamás dejaré de verme en aquel pasado. Pero siempre solo; sin familia; más aun, ¿qué lengua hablaba? No me veo nunca en los concilios del Cristo. ¿Qué era en el siglo último? Recién hoy puedo ubicarme. Más vagabundos, más guerras vagas. La raza inferior lo ha cubierto todo —el pueblo, como se lo llama, la razón; la nación y la ciencia".

Pero ¿qué sentido tienen esas *otras vidas*? ¿Son, simplemente, *ésta*, el *presente, la realidad rugosa?*; o tener conciencia de que muchas otras vidas le corresponden, saberse dueño de un inmenso continente, de un tesoro, de una plenitud maravillosa. Poder recrear la historia humana, saberse de ultratumba, tornarse una ópera fabulosa.

En el primer caso sería el planteo de Fondane: Rimbaud es el irresponsable, el cobarde, que no se atreve a afrontar la vida y protege su pereza, que flota *por encima de la acción, ese adorable punto del mundo*. El lobo que se apodera de la presa a la que otros han dado muerte. En el segundo caso el genio, avaro de su tesoro, ante el que poetas y visionarios sentirían celos, que dice: "Seamos avaros como el mar. Soy mil veces más rico. Mi vida es demasiado inmensa para confiarla a la fuerza y a la belleza".

Pero se trata de *cambiar la vida*, de *transformar la vida*. Rimbaud parte de Baudelaire. Ahora bien, este último desemboca en el *católico*. Rimbaud en el *salvaje*.

¿Qué significa, pues, el *salvaje rimbaldiano*?

El bautismo nos ha condenado, somos esclavos de nuestro bautismo. ¿Por qué? Porque nos ha creado *la conciencia del pecado*. Rimbaud cree en el poder sacramental de ese signo.

Hay, por tanto, que *sepultar el árbol del bien y del mal*, recobrar el *estado anterior al pecado original*.

Se trata de alcanzar el estado pagano. Es el galo, el bárbaro que se resiste a la era del Cristo. Con todos sus pecados magníficos, sin conciencia moral, en la plenitud de sus fuerzas.

Este salvaje es, a veces, el *simple embrutecimiento*: "La vida dura, el simple embrutecimiento, levantar con el puño seco la tapa del féretro, sentarse, ahogarse. Así desaparecen la vejez y los peligros: el terror no es francés". O bien: "Ahora estoy maldito, me horroriza la patria. Lo mejor es dormir ebrio sobre la arena".

Su salvaje es el *forzado intratable*, o también *la bestia, el negro*. "Sí, tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una bestia, un negro. Pero puedo salvarme. Vosotros sois falsos negros; vosotros, maniáticos, feroces, avaros: Mercader, tú eres negro; magistrado, tú eres negro; general, tú eres negro; emperador, vieja comezón, tú eres negro; has bebido un licor no gravado de la fábrica de Satán. Este pueblo está inspirado por la fiebre y el cáncer. Lisiados y ancianos son tan respetables que piden que los hiervan. Lo mejor será abandonar este continente en donde ronda la locura para proveer de rehenes a estos miserables. Entro en *el verdadero reino de los hijos de Cam*".

Este *reino de los hijos de Cam* es el estado salvaje. La *razón* de Rimbaud no es la de la ciencia o la religión, ni la que funda su autoridad en el occidente y su historia. Al contrario, se trata de borrar todo vestigio de esta razón. Asumir la *naturaleza salvaje* es *borrar la conciencia de culpa*.

Así dirá: "Sacerdotes, profesiones, maestros, os engañáis al entregarme a la justicia. Jamás he pertenecido a este pueblo; jamás he sido cristiano; pertenezco a la raza que cantaba en el suplicio; no comprendo las leyes, no tengo sentido moral; soy un bruto; os engañáis..." O bien: "El infierno nada puede contra los paganos".

Pero este salvaje ¿no es el símbolo del ser que aspira a la gran libertad interior? ¿No vivimos una época en que el *ser libre* parece monstruoso? ¿No es ése el sentimiento del poeta, hombre verdadero ante un pueblo devorado por la fiebre y el cáncer?

La verdad es el escándalo de nuestros días. El poeta, representante del género humano, será, según Rimbaud, el gran criminal, el gran maldito, y el supremo sabio.

Rimbaud conoce el poder sacramental, el poder mágico del signo que ha configurado desde sus orígenes el espíritu del hombre. Su evidencia ha pasado a la religión y a la ciencia. Todo se ha conciliado. Razón, ciencia y religión

son términos sinónimos. La razón ha fundamentado todo. Autoridad de occidente es Cristo, espíritu y razón. Cristo y Prud'homme son la misma persona.

Ahora bien ¿por qué todo debe ser legislable y todo hombre aceptará la autoridad espiritual, inflexible como la fatalidad? ¿No existió una época en que la vida poseía una fuerza creadora virtual, anterior a los cuadros de la civilización, en que el libre juego de las potencias se mostraba en el esplendor de la inconciencia, en la metáfora viviente, en el movimiento creador?

Tal es, creo, el Edén, el Oriente al que aspira Rimbaud. Un *continente metafísico* en que el hombre crea, aun fuera de la acción, nuevas realidades con el solo hecho de pensarlas, en que el pensar es movimiento y acción libre primordial, fundación y mito, obra del más puro amor.

Pero el salvaje rimbaldiano, ahistórico, no puede desconocer la historia, su fatal herencia. Las ciudades que habitará, creación del poeta, erguirán su cabeza en los precipicios y compartirán lo más moderno con lo más primitivo; del instrumento elaborado vamos a la materia en su estado más primario y latente. Su salvaje, el *gentilhombre salvaje*, como lo llama, no renuncia a ningún medio. Pero les otorga una función creadora; crea un orden, una moral, nuevas fuentes y formas de vida.

¿Creería Rimbaud en la depauperización progresiva del espíritu humano, tal como en ciertas cosmogonías, la de Hoerbiger por ejemplo, se establece la existencia de gigantes civilizadores a partir de los cuales el hombre ha perdido cualidades y fuerzas intelectuales y morales?

Algunas criaturas de sus *Iluminaciones;* su *príncipe* y su *genio* del cuento que se aniquilan en la salud esencial, el hijo de Pan de *Antique*, Helena, Hortensia, el genio de *Being Beauteous* son especie de hermafroditos iniciales, símbolos de la polivalencia del ser original.

Las *Iluminaciones* son un largo poema al *movimiento creador;* en ellos se une el deslumbramiento de Rimbaud por el mundo científico a la naturaleza readquirida de ser original. Los términos: *descubridor*, *descubrimiento*, el asombro, son parte fundamental de su obra.

Así dice:

"Los accidentes atmosféricos más sorprendentes.
El heroísmo del descubrimiento.
Los conquistadores del mundo que buscan la fortuna
química personal.

La luz diluviana de las terribles noches de estudio.
Las luces inusitadas.
La novedad química."

Estos pasajes del poema *Movimiento* caracterizan toda una visión rimbaldiana. No se concibe un universo quieto, el paisaje y los seres están en continuo movimiento creador.

Así se preguntará: "¿Que accidentes de magia científica y movimientos de fraternidad social sean deseados como restitución progresiva de la libertad primera...?".

La *féerie scientifique*, el mundo paracientífico posee una profunda sugestión poética. Que las invenciones que Rimbaud veía crecer, que la deliciosa iconografía de los libros de ciencia del siglo XIX y las posibilidades de evasión mágica hayan conmovido a Rimbaud es indudable. Tal como "el niño enamorado de los mapas y las estampas" de la *Invitación al viaje*, vemos a Rimbaud soñando su mundo. La sugestión geográfica se une. Quien haya hojeado una física francesa de la segunda mitad del siglo XIX verá cómo el mundo fenoménico está ilustrado entusiastamente, con la pasión por un orbe maravilloso que despierta: las auroras boreales, los diferentes tipos de nubes, los volcanes, los paisajes tropicales, eran nuevos continentes de imaginación. Muchas imágenes rimbaldianas habrán sido transposición de experiencias simples del mundo diario. La visión actual de lo *infinitamente grande* y lo *infinitamente pequeño*, la correspondencia del mundo macroscópico con el microscópico, hoy nuevamente suscitada por las invenciones atómicas, ha de haberle proporcionado gran parte de sus imágenes de visionario.

Los Alleganis y los Líbanos del sueño.
Los viejos cráteres ceñidos de colosos.
El desmoronamiento de las apoteosis
que alcanza los campos de las alturas
donde centauresas seráficas se mueven entre aludes.
Las flores grandes como nuestras armas.
La mar turbada por el eterno nacimiento de Venus.
Los perfumes purpúreos del sol de los polos.
Los desiertos tártaros se iluminan.

La *fantasía arquitectónica*, las proporciones inmensas como un Piranesi, sugieren nuevos universos. La obra demiúrgica se cumple:

> La acrópolis oficial que sobrepasa las concepciones más colosales de la barbarie moderna.
> Asisto a exposiciones de pintura en locales veinte veces más grandes que Hampton Court.
> Un Nabucodonosor noruego ha construído las escaleras de los ministerios.
> La ciudad y sus dependencias que forman un promontorio tan extendido como el Epiro y el Peloponeso, o la isla de Japón o Arabia.
> El Hotel concebido en un estilo escogido en la historia de las más elegantes y colosales construcciones de Italia, América y Asia".

Todo un interesante trabajo sobre la imaginación paracientífica en Rimbaud como medio de alcanzar lo metafísico, un *paisaje metafísico*, se impone a la crítica rimbaldiana. Sólo poseemos un artículo de Maurice Rat en el *Figaro litteraire* sobre extrañas coincidencias entre el *Nautilus* de Julio Verne y el *Bateau ivre*.

Bateau ivre es quizá el gran comienzo de ese despertar al mundo de la imaginación científica y de la geografía.

Asumir el ser original significa enterrar en la sombra del árbol del bien y del mal, deportar las honestidades tiránicas, para que llevemos a las cosas nuestro más puro amor.

Sentirse vivir en forma creadora es participar del *caos*, de la *antigua inarmonía*, de la fuerza en perpetuo movimiento.

"El veneno permanecerá en nuestras venas —dice— aun cuando al volver la fanfarria, seremos restituidos a la antigua inarmonia". Al sonar la hora, la trompeta del ángel, Rimbaud cree que volveremos a la *antigua inarmonía*, a las fuerzas puras de la naturaleza. Mientras tanto el veneno —la razón, la ciencia, el peso de un espíritu fatalmente condicionado— permanecerá en nuestras venas.

Pero este movimiento no puede ser en esta vida acción virtual del ser primario. Aquí es lucha, es batalla, es agonía espiritual. Creemos que Rimbaud consideraba, como Heráclito, la necesidad de la *pólemos*. Gracias a ella el ser

retorna a las puras fuentes, participa del mundo increado de las fuerzas cósmicas.

"Pienso en una guerra de derecho o de fuerza —dice— de lógica imprevista. Es tan simple como una frase musical".

Pero ¿es que para el poeta *la fuerza es el mal?* Así parece. Desde el Cristo al que llama "eterno ladrón de energías" hasta cuando dice: "La caridad ¿será para mí hermana de la muerte?". Puede ser, pero hay un combate que librar: *su infierno.*

Ese infierno contra el que hay que librar el "combate espiritual, tan terrible como la batalla de los hombres" *¿qué es? ¿dónde está?*

Es este mundo y está, efectivamente, aquí abajo.

No es el de las hornallas y las horquillas. La *Saison en Enfer*, que se llevó a las tablas en París con grandes protestas de Louis Aragon. Es esta evidencia, tanto que Rimbaud exige *una gota de fuego, un horquillazo.* La tortura es tal que creemos estar fuera del mundo. Pero no, es de nuevo la vida. Contemplar nuevas deformidades.

Mas ¿qué significa que quien se dijo mago o sabio, deba aceptar su infierno? ¿Que el terrible orgulloso, el gran egoísta, no se rebele?

Quizá su vida haya adquirido sentido después de descender hasta el fondo de sí mismo, hasta el fondo de su infierno, después de pagar su tributo de horror a la vida.

Aquel a quien se dió tantos nombres —vidente, crápula, mistificador, dios?— es el punto encontrado, el *campo de batalla*, tal como lo llama Fondane, de las experiencias más extremas, la víctima de una experiencia metafísica llevada a su colmo.

Mas ¿hay, por fin, una reconciliación con la vida, en quien ha depuesto toda su carga y puede saludar a la belleza?

O más bien, una filosofía radicalmente escéptica, una filosofía de la nada y del minuto presente que dice:

"Nada de cánticos, conservar lo ganado. Dura noche. La sangre seca humea en mi rostro y no tengo tras de mí más que ese horrible arbustillo!... El combate espiritual es tan brutal como la batalla de los hombres; pero la visión de la justicia es únicamente el placer de Dios. Mientras tanto ha llegado la víspera. Recibamos todos los influjos de vigor y de ternura verdadera. Y

a la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades. ¡Qué hablaba yo de mano amiga! Es una inmensa ventaja que pueda reír de los viejos amores mentirosos y avergonzar a esas parejas embusteras. —He visto allá el infierno de las mujeres. Y me será permitido poseer la verdad en un alma y un cuerpo".

"Poseer la verdad en un alma y un cuerpo" puede significar: he encontrado en mi ser las potencias indómitas de la vida, conozco los sofismas de la locura, puedo sentirme mi propio creador, mi demiurgo, puedo iniciar espléndidamente el destino fatal de mi vida. Nada de cánticos, conservo lo ganado, soy mi autor y no eludo la responsabilidad.

Rimbaud siente que el poeta ha de crearse una vida, que hay que crear la propia vida. Esta larga labor, ese infinito trabajo, es toda una *reinvención.* Vemos como la palabra *reinvención* trata de explicar con valor científico fenómenos de mecánica espiritual. "El amor debe reinventarse" dice, pero para reinventar el amor, pensamos, hay que crear un nuevo ser. Toda la *Carta del vidente* es la manifestación de esa creación necesaria.

Crearse un cuerpo —un nuevo cuerpo amante— y un alma: una salud esencial en esta vida. Con sus experiencias el poeta debe crearse. Me tengo que crear un cuerpo y un alma, me tengo que dar a luz: nuevo y verdadero nacimiento. Los hombres nuevos son aquellos que han creado su vida, aquellos que han hecho carne las terribles experiencias del ser en nuestro tiempo, a quienes nada se les ha evitado, ningún dolor, ningún goce.

La infancia, la juventud, todo es creación. La creación poética por excelencia es la autocreación del hombre mismo.

En *Being Beautous* dice: "Oh, nuestros huesos se revisten de un nuevo cuerpo enamorado". Y en *Mañana de embriaguez*: "Hurra por la obra inusitada y por el cuerpo maravilloso...".

Y ¿en qué sentido el poeta se llama a sí mismo *dios*?

¿Acaso no soy un dios respecto a mí mismo, se preguntaría Rimbaud? ¿No puedo disponer de mí, torcer a voluntad mi alma, someterme a lo más terrible, a lo más monstruoso como a lo más bello? Si puedo crear toda la historia, si puedo crear mis postulados, negar el muro ¿no soy un dios respecto a mí mismo? ¿No puedo enunciar mis propias leyes, basadas en esa tremenda experiencia, a la que me someto en la más pura disposición de mi escepticismo, con el optimismo más desolador, extirpado el amor mentiroso, los convencionales afectos? Sólo así puedo decir: soy dios, soy de ultratumba,

he abandonado todo mi ser convencional, he creado mi propio ser, me he engendrado, me he dado a luz.

El aprendizaje, la labor creadora es larga. Esa *alma monstruosa* supone un penoso trabajo. Debo ser un maestro de mis sentidos: si toco, si huelo una materia debo poner mi sensación a la altura de ella, no sólo como realidad sino como posibilidad, como *materia imaginante*. De niño lo emocionaba "el hervir de la leche y la noche del siglo último", las más notables asociaciones. Los perfumes polares son la expresión de un maestro de la materia, de un maestro del silencio que ha buscado incansablemente en el parámetro oscuro del ser original.

"Se trata —escribe— de llegar a lo desconocido por un desarreglo de todos los sentidos. Los sufrimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta y yo me reconozco poeta. No es mi culpa. Sería falso decir: yo pienso. Debiera decirse: *me piensan*".

Sí, Rimbaud no es un solo personaje en el drama; él mismo sabe que muchas vidas le corresponden, que se ha construido muchas máscaras, que bajo todas ellas está intacto en su horror y en su pureza diabólica.

Semejante al superhombre nietzscheano, todo ha sido probado. Sus máscaras, esa sucesión de seres que Etiemble gusta enumerar simplemente para decir: *Rimbaud no es esto* y curarse del que llama mito de Rimbaud, son quizá la comprobación de que ninguna fuerza, ninguna tendencia ha sido aniquilada.

El ser en todas sus dimensiones, el que mostrara un potencial de acción espiritual en que todo cabe, en que todo puede ser posible, es parte de su misión creadora. En efecto, la lectura esclarecedora de Rimbaud nos la impone. El acercamiento a su obra no puede hacerse en estado pasivo, exige una entrada como actor, una entrega exclusiva.

El enfermo que pasó días enteros de delirio y visiones, que ve "columnas de amatista, ángeles de mármol y madera, vegetaciones y paisajes de belleza desconocida", que tan pronto enternece hasta las lágrimas con sus imágenes de agudísima limpidez, conmoviendo a los médicos que no soportan su presencia; que tan pronto desespera y se subleva, pasa a la calma más sobrenatural y sus labios repiten hasta morir: *Allah Kerim*, *Allah Kerim* (que se haga la voluntad de Dios).

Pero ya aquí no entra en nuestro dominio. No podemos ya hablar de

Rimbaud. El testimonio de Isabelle es, en verdad, emocionante; su juicio no alcanza las dimensiones, el último itinerario del genio.

Ante él, sea el héroe moderno que no pide recompensas, que dice: "Sabemos dar la vida íntegra cada día", "Nada de cánticos: conservar lo ganado"; que sabe que va hacia la nada y paga su tributo en la simple lucha; sea el que comenzó a vivir su real existencia a partir de su silencio, encarnadas las fuerzas totales del mundo, confesamos que de Rimbaud mismo sabemos muy poco. Que él mismo sabía poco de sí. Lo prueba su expresión: Me piensan. El mismo no sabía hacia dónde era arrastrado.

Ante él pensamos con Nietzsche: "Hay almas que no se descubrirán nunca como no se comience por inventarlas".

Etiemble declara, con razón, que interesan aquellos autores que hacen de Rimbaud un socías, un doble de su espíritu y sus experiencias.

¿No sería Rimbaud para sí mismo el espectáculo de su propia transformación?

Colocarnos ante nosotros mismos, ante todas las pruebas, ha sido quizá lo edificante de Rimbaud. En la suprema desnudez de una adolescencia, en lo inconfesable tocado por la certera flecha, se ve el riesgo creador, la intención incisiva del artista que no retrocede.

De su centro iluminado nace el crisol de las formas, aun inmaturas, la savia original aun no transformada.

De cualquier modo nadie puede negar que el drama espiritual existe porque hay una convocación divina, un destino requerido por el más desgarrado llamamiento, que aflora como un imperceptible hilo de agua teñido del más hondo sentimiento de pureza.

Héctor E. Ciocchini

MALRAUX Y EL ARTE

Después de haber producido sus novelas de acción, desde *Les conquérants* a *L'espoir*, Malraux ha vuelto a las meditaciones metafísicas de su juventud: el problema propuesto por *La tentation de l'Occident* (1926), el de la confrontación de Asia, dominada por el cosmos que modifica al hombre, con Europa, hambrienta de libertad y de acción, pero obsesionada por "la muerte de Dios", vuelve en *La lutte avec l'Ange* (1943): el diálogo de Altenburg, sobre la noción fundamental del hombre está encuadrado, en efecto, por una parte por el sueño turánico de Vincent Berger y, por la otra, por la célebre escena del ataque con gases, sobre el frente ruso, en 1917. A través de este libro tan curiosamente construído se precisa poco a poco una noción del hombre: no son las civilizaciones ni las religiones, sucesivas e incomunicables entre sí, quienes fundan el humanismo, sino sólo esa conciencia de ser mortal de la cual hacemos brotar "imágenes lo bastante poderosas para negar nuestra nada..." (LAA, 72). La inquebrantable paciencia de los prisioneros del campo de concentración de Chartres, y también y quizás sobre todo, la imagen de esa anciana que al día siguiente de una batalla, "mira a lo lejos la muerte con indulgencia, y aún, —¡oh guiño misterioso!, penetrante sombra del rabillo del ojo— con ironía" (LAA, 125), tornan concreto este humanismo "malroxiano" fundado sobre una lúcida altivez que enfrenta al hombre con un mundo que no se encuentra "a la escala humana" (LAA, 90). La irónica mirada de la anciana se parece a la sonrisa misteriosa de los grandes fetiches de Africa y Oceanía en la que Malraux no quiere ver significación religiosa alguna sino sólo "el honor de ser hombre" (VS, 639).

El hombre es grande en la medida de que sus actos y pensamientos se

oponen a la fatalidad; una de las "creaciones más originales" del hombre es el arte cuyo milenario testimonio es "un anti-destino" (VS, 637). El destino no es la muerte; está hecho de todo aquello que impone al hombre la conciencia de su condición (p. 628). En lugar de decir, como Sartre y Heidegger: "El hombre es un ser-para-la-muerte (*zum Tode*)", Malraux prefiere decir: "El hombre es un ser *contra* la muerte" (MPLM, 75). Este matiz es importante si se quiere captar el mensaje malroxiano en su unidad. La obra de arte, acabamos de decirlo, es "conquista, anexión, creación, estilización" *contra* la muerte; surge de la "conciencia de la condición humana", más allá, entonces, de esa "buena conciencia" satisfecha, la del burgués que acepta ser "colmado en un mundo absurdo", la del "impuro" mundo moderno que pide "al arte" que le dibuje una figura reconfortante de sí mismo, una complicidad con su deseo.

Malraux pide pues a las bellas artes exactamente la misma lección que él buscó en el erotismo, el terrorismo anarquista o la revolución: una lección de grandeza lúcida que rechace toda cobarde satisfacción, toda ilusión, se trate de una filosofía, de una religión, o de la "gran esperanza de la humanidad desde la muerte de la cristiandad", la libertad, la democracia y el progreso. Aparecido en 1951, *Les voix du silence* traspone al dominio del arte el eterno llamado de Malraux a la grandeza.

Me limitaré a un esquema de las principales tesis de este libro, acerca del cual numerosos estudios detallados ya se han realizado [1]; como desquite, consagraré las tres cuartas partes de esta exposición a una crítica, tanto positiva cuanto negativa, de esta obra, porque en este punto, al menos, me parece que los exégetas no han dado de sí lo que se aguardaba de ellos. Lo mejor será comentar el título general del libro, como los de las cuatro partes que lo componen.

[1] Sobre Malraux, recomiendo: G. Picon, *Malraux par lui-même*, col. "Écrivains de toujours", éd. du Seuil, Paris, 1953, que es el mejor estudio, aumentado con notas inéditas de Malraux. Me he inspirado bastante en el capítulo correspondiente de André Rousseaux, *Littérature du XXe siècle*, t. IV, Paris, Albin-Michel, 1953, pp. 174-196. Para simplificar las referencias, cito así: *La lutte avec l'Ange* = LAA: *Malraux par lui-même* = MPLM; *La tentation de l'Occident* = TO; las referencias sin otra indicación remiten a *Les Voix du silence* (VS), 1951.

I. Una filosofía del arte

El título de la obra *Les voix du silence* es una de esas fórmulas imperiosas de las que Malraux posee el secreto. El "silencio" aquí aludido es aquél del que hablaba Pascal a propósito de los "espacios infinitos"; en las antípodas de Valéry, quien pretendía que jamás hombre alguno ha sentido espanto frente al "silencio eterno de los espacios infinitos", Malraux ha frecuentado, desde su juventud, el inmenso vagar de los astros en el negro cielo, a la vez *fascinado y atraído* por la inmovilidad misteriosa, cataléptica como él la denomina, de las artes y civilizaciones del Asia milenaria: constantemente en su obra hace desfilar, en una especie de montaje cinematográfico los fetiches africanos, las estatuas sumerias, las artes Wei, las estatuas precolombinas, los semblantes romanos, los ídolos polinesios: este alucinante desfile de artes milenarias parece escandir esas evocaciones de la noche hirviente de astros irrisorios que jalonan sus novelas, por ejemplo en la inolvidable escena de crimen que inicia *La Condition Humaine*.

El "silencio" de que aquí se trata no es, en efecto, sólo el de los astros, sino el de las civilizaciones del espacio y del tiempo, engullidas todas en el océano silencioso de las edades... Discípulo de Frobenius y de Spengler, Malraux no cree en la unidad de las civilizaciones; piensa que éstas se suceden pero que nada se transmite de una a otra; son semejantes a "islas" flotantes, cuyas "inefables riberas" (Charles du Bos) jamás se encuentran; al sincretismo que seduce actualmente a tantos espíritus, Malraux substituye el pluralismo de culturas. El europeo no puede creer ya más en ninguna de esas culturas, en ninguna de esas religiones, "porque él no sabe más lo que es la verdad" (TO, 124). Como una marea que se retira, las civilizaciones desaparecidas no dejan sobre la playa de los hombres más que esos misteriosos despojos que son sus obras de arte; esas estatuas, esas pinturas, esos torsos mutilados, verdes de musgo, cubiertos de algas y conchillas depositadas por el flujo sucesivo de religiones y culturas, se le aparecen al hombre moderno como extraños "resucitados" cuyas tres cuartas partes han sido devoradas por el limo de las civilizaciones muertas, pero ellas vuelven hacia el hombre moderno un rostro, una mirada, una boca que profiere hondo y altivo mensaje...

No se trata, en efecto, piensa Malraux, de reencontrar, de hacer revivir, *el sentido*, la significación de cada cultura, de las que han dado testimonio

esas artes: ni siquiera estamos seguros de comprender el "sentido" de ese fetiche de las Hébridas, o de aquella sonrisa de las estatuas del arte Gandhara: los ritos y las fórmulas mágicas de esas religiones encuéntranse amortajadas de silencio; y aunque todavía podamos captar el sentido de algunas artes, como por ejemplo el del arte románico, no podemos creer ya en él puesto que Dios ha muerto.

¿Cuál es entonces la "voz", cuáles "las voces" innumerables que profieren las bocas de esos misteriosos "resucitados" que son los testigos de las artes milenarias? ¿Qué dicen esas voces emanadas del "silencio" eterno? Una cosa sencilla, la única que Malraux ha repetido siempre: "si Dios ha muerto, *ha nacido el hombre*"; ha nacido con esta conciencia de ser mortal, con esta fuerza suya que alienta la irónica sonrisa de la anciana que, como una estatua gótica, domina a ese pueblo de prisioneros del campo de concentración de Chartres y hace que se cierna sobre ellos la alegría y la felicidad "del primer hombre", pero también su descaro para mirar de frente la muerte...

Como una estatua gótica, decíamos, y en efecto *Les voix du silence* no son más que la ilustración, la suntuosa orquestación del "nacimiento del hombre" de cara a su destino.

La primera evidencia que subraya Malraux, es la de que en adelante puede el hombre llegar a poseer el arte de todos los tiempos. Puede escuchar todas "las" voces del silencio merced a ese "museo imaginario" que es, tal vez, la idea más original y fecunda de Malraux en materia de arte.

El museo de que se trata no es, ante todo, el integrado por esas salas adonde el Estado almacena las obras maestras; estos museos ya han dado ocasión a sorprendentes confrontaciones. Sin embargo, Malraux ve más lejos: semejantes a la música que ha hallado su "imprenta" en el disco, las artes plásticas han encontrado la suya mediante la fotografía: es ésta —y solamente ésta— la que permite la creación de un "museo *mundial*" de la pintura y de la escultura de todos los países y de todos los tiempos. Es esencial comprender que, en *Les voix du silence*, las ilustraciones son tan importantes como el mismo texto: de ese modo consigue Malraux sorprendentes aproximaciones, por ejemplo en aquella página donde reproduce ampliados "el ojo romano y el ojo gótico", o en esas otras donde yuxtapone una escultura de Picasso a una estatua sumeria, una pintura de Delacroix y su "copia" por

van Gogh, una cabeza gótica y una máscara Wei... Gracias a esta misma confrontación (que aproxima artes totalmente diferentes por su sentido religioso o humano y al mismo tiempo análogas por su estilo), el autor de *Les voix du silence* quiere hacer surgir este mensaje de altanería frente al destino que es, para él, todo el arte. El volumen que Malraux ha publicado "es" un museo imaginario; separa las obras del mundo profano "impuro"; aproxima creaciones opuestas o rivales; es "una confrontación de metamorfosis de estilos artísticos; hace palpable "la recreación del universo por el arte frente a la creación" (pp. 12-13). El estilo eterno, ideal, que cual vértice de una única pirámide, sería el punto de reunión necesario de todos los seculares esfuerzos artísticos (estando representados por los cuatro costados) es un mito (pp. 70 y 85); existe pluralismo de estilos como lo hay de civilizaciones; el museo imaginario debe comenzar por hacer notar este hecho.

Basta hojear *Les voix du silence* y *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (y dentro de poco, sin duda, el museo de la *Peinture mondiale* que prepara Malraux) para que nos conmueva una evidencia: las artes académicas de tres dimensiones que trataban de dar al hombre un imagen definitiva de sí mismo, no son más que un minúsculo paréntesis en el espacio y en el tiempo, (tres siglos europeos); aparecen con el renacimiento italiano del cual han nacido "como un efímero accidente humanista" (p. 180) frente a artes milenarias estilizadas, sagradas, de una o de dos dimensiones. "Esos desafortunados tres siglos de optimismo que oprimen hoy en día a los milenios resucitados, parecieran ser el Occidente mismo", escribe Malraux (p. 538). La primera parte de *Les voix du silence* nos lleva a esa fascinación del Oriente milenario que advierte Malraux desde *Royaume farfelu* (1921).

El museo imaginario invita a dialogar a esas artes estilizadas, sagradas, con las artes de Occidente, que del románico al gótico y del gótico a Giotto y al Renacimiento italiano, evolucionarán hacia una representación cada vez más "humana", feliz, satisfecha y armoniosa del hombre y del universo. La segunda parte, "Les metamorphoses d'Apollon", esboza a menudo magistralmente, y en ocasiones de modo genial, ese diálogo.

La Grecia de Apolo representa el primer triunfo de la sonrisa del hombre jónico ante el fatalismo de los Atridas; en el momento en que Roma se derrumba, la Roma heredera de las riquezas de Grecia, no pervive de la sonrisa griega más que su voluptuosidad e imágenes de orgullo (p. 129).

¿Qué metamorfosis habrá de sufrir Apolo antes de llegar a nosotros bajo la máscara sonriente, desolada o altiva de Rafael, Miguel Angel o Piero della Francesca?

La evolución de Asia y Occidente es, para Malraux, radicalmente heterogénea: Apolo en Asia, en el arte greco-búdico, se convertirá en el Buda-Wei, "que baja los párpados sobre un universo donde la vana caballería de la Acrópolis se hunde entre las sombras" (p. 166); en el Oriente cristiano, Apolo se extraviará en este arte bizantino de "las catacumbas al fin triunfantes" (p. 204). Bizancio miró "las Venus y las Afroditas como nosotros miramos ahora las cabezas de cera de los peinadores" (p. 153); por su "caligrafía angulosa", que suplantó totalmente el armónico arabesco del arte griego (p. 153), el arte de Constantinopla absorbió el rostro de Apolo en "su imperiosa abstracción" (p. 239); desde el Cristo de Santa Sofía al Pantocrator de Dafne, Bizancio no ha cesado de huirle al hombre (p. 257); algunos íconos son "un canto fúnebre por los muertos de la tierra" (pp. 263-64); en todo, este arte atiende a lo sobrehumano (p. 204); crea el "estilo cataléptico de lo eterno", ya que desea expresar la "desindividualización, la liberación de la condición humana en beneficio de lo eterno" (p. 293). Bizancio, "aplastada por Dios, ignora casi al hombre" (p. 496); consagrando al mundo, este arte destruye sus apariencias, hechizado por su "hipnosis" (p. 194), niega soberanamente lo efímero; testigo de la presencia de lo eterno que llena el Oriente anhelante y hace olvidar "al hombre de Salamina" (p. 203). En una palabra, la "transfiguración" bizantina destruye al hombre, lo desvaloriza (pp. 204-206).

Frente a esta metamorfosis donde Júpiter se transforma en Pantocrator, donde se destruye al hombre por lo sagrado imperioso, el arte de Occidente, después de los balbuceos de las monedas galo-romanas, aparece, con el estilo románico, como una voluntad de reconquistar el rostro del hombre. El arte románico no es un retorno al arte antiguo (p. 130), sino "una conquista de Bizancio por el mundo occidental", no a la inversa, como sucedió en Asia, donde Apolo fué metamorfoseado en Buda o Pantocrator (pp. 149, 179). El alma campesina de Europa, la selva vencida y secretamente fraternal, cuyo rumor Malraux escucha en torno a las máscaras romanas (p. 210) ya da a los capiteles de Payerna una nota de "expresión" humana que Bizancio nunca hubiera logrado: "Toda figura románica es humanizada, y aunque todavía es hondamente religiosa, ha dejado de ser sagrada" (p. 230).

Malraux evidentemente no niega las influencias bizantinas sobre la escultura románica; pero afirma que la originalidad del arte occidental finca precisamente en su fuerza de *oposición* al estilo "sobrehumano" de Bizancio; en fórmula feliz afirma que el arte románico, si aparece como un Nuevo Testamento con relación al arte bizantino, se muestra como un Viejo Testamento frente al arte gótico (p. 237). Habría entonces una continuidad entre el románico y el gótico, en el sentido de que los esfuerzos artísticos del primero reclamaban "la humanización" del segundo (p. 228); el arte románico "es un paciente esfuerzo para obligar a toda forma a revelar lo que oculta de Cristo" (p. 237). Pero esta forma no debe engañarnos: el Cristo de que aquí se trata no tiene casi absolutamente nada de divino; es aquel que el arte gótico "humanizará cada vez más", hasta el "Dios bello de Amiens" y el de la "sonrisa de Reims" (p. 238).

El gótico comenzará entre lágrimas; es un arte de encarnación porque, en las más hermosas bocas que ha esculpido, ha puesto "las cicatrices de una vida" (p. 215); la expresión gótica de las escenas se halla en la misma relación con las expresiones anteriores que las novelas modernas con la novela en verso (p. 218); en Chartres y en Reims se ven los primeros hombres verdaderos; los santos góticos, con sus semblantes donde se lee la meditación, la ternura y la caridad, "sobrepasan la humanidad asumiéndola" (p. 219); la "sonrisa" reencuentra el derecho de entrada a la ciudad de Dios (p. 242).

Para Malraux, el Giotto continúa la humanización del arte: la psicología, por ejemplo, por su "gesto dramático", se substituye al símbolo (p. 259); la utilización del "cuadro" permite precisamente esta expresión humana donde los personajes se miran (263, 259). Giotto reconcilia la veneración bizantina y el amor gótico mediante el honor de ser hombre (p. 266); en él "el hombre que se rebela contra la parte todavía amenazadora de los dioses junta sus cabellos rizados con las masas que aún recuerdan la sombra sagrada; un mundo ha de surgir de allí" (p. 267).

Este mundo que surgirá de Giotto, según Malraux, no es otro que ese estilo que habría de obsesionar a Occidente, desde el Renacimiento; por Massaccio y Piero della Francesca, más allá de Miguel Angel y los venecianos, el arte de Occidente rendirá culto en lo sucesivo a esta segura ilusión que la pintura de tres dimensiones pondrá de moda. Cuando el arte jesuítico hizo desaparecer al diablo —"que por regla general pintábase en dos dimensiones" (p. 539)— de sus frescos (pp. 88-90), la decadencia de la Cristiandad

fué definitiva, según Malraux: la piedad psicológica y sentimental perdió todo su sentido sagrado.

La parte dedicada a las Metamorfosis de Apolo desemboca en un dilema entre las artes sagradas que destruyen al hombre y las artes "humanas" que destruyen lo sagrado. El lector precipitado llegará a la conclusión sin duda que, ya que Malraux no cree más que en el hombre, canonizará el arte de ficción, incluso el academismo que desde Bolonia inundó a Europa durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Sin embargo, no es así: Malraux desecha el arte de tres dimensiones y no se halla muy lejos de identificarlo con las artes de saciedad. La paradoja de las artes modernas consiste justamente en que no obstante ser el producto de una civilización agnóstica, rechazan las artes elaboradas por esta misma civilización, y no desean sino reivindicar las artes sagradas en el pasado: "las artes de las religiones en las que ya no creemos obran sobre nosotros más que esas artes profanas o que esas religiones reducidas a las costumbres; nosotros deseamos erigir contra al mundo moderno el renacimiento bárbaro" (p. 525).

La tesis central de la parte titulada "La monnaie de l'absolu" se halla implícita en esta frase. Nuestra civilización moderna es efectivamente agnóstica, por otra parte no ha logrado construir un templo o una tumba digna de ese nombre (p. 494); reaccionando contra las artes de saciedad los artistas modernos se vuelven hacia la herencia de las artes bárbaras; amputado en cien años de sueños que alimentaba desde la edad de las cavernas (p. 589), el mundo moderno retorna sin embargo hacia el arte de esas épocas.

Este "renacimiento barbaro" es tan importante como el del siglo XVI: los artistas antibarrocos perciben en las artes primitivas un material de expresión privilegiado (p. 495), pues nuestro arte curiosamente profano resucita las artes sagradas en cuanto ellas se oponen a las artes de saciedad (p. 526). En otras palabras, la humanización del arte occidental marcha paralela con una "profanización", una impureza creciente del hombre occidental. Malraux procurará volver a encontrar la grandeza que caracterizaba al hombre de las artes sagradas, repudiando la fe religiosa en que se fundaban estas mismas artes; se vuelve a encontrar aquí el problema clave del autor de *La condition humaine*, "Qué hacer cuando no existe más ni Dios ni Cristo". Malraux ha de solicitar a las artes sagradas que recuerden al hombre "impuro" de este siglo, el secreto de una grandeza que no obstante, en los artistas

góticos o búdicos por ejemplo, hallábase unido a una fe religiosa o a una certeza mística.

He aquí la fuente secreta de esta resurrección de lo elemental que el artista actual admira en los fetiches bárbaros: "los artistas más modernos buscan las artes más primitivas porque rechazan el mundo moderno que se les ha impuesto"; ven en estas artes sagradas una forma de la acusación del mundo por el hombre que es la señal misma de la única grandeza humana posible (p. 536); "nuestro arte trágico, a fuerza de resurrecciones bárbaras, quiere arrancar el puño impostor con que la civilización cierra la boca al destino; habiéndose barrido la esperanza del mundo, Europa busca en ella el antídoto de todas las artes del mundo; la Europa que se considera cada vez más en términos no de libertad sino de destino debe encontrar en las artes "esta soberanía humildemente imperiosa que las une a todas en un destino común" (pp. 538-40, 580). El arte es el antidestino que debe recordar a los hombres de este siglo su única grandeza: plantearse el mundo como problema.

El primer humanismo mundial, que Malraux llama un arte de grandes navegantes, no se halla entonces fundado sobre un sincretismo optimista de las artes del pasado, sino sobre su elemento común, situado más allá de la significación particular de cada estilo: el agnosticismo de este siglo, hace saltar las barreras que impedían a un cristiano gótico ver en una estatua búdica algo más que un ídolo; puesto que no creemos más en nada, todas las artes nos resultan transparentes, al menos en su común significación de conquista, de creación de un mundo distinto del mundo real, en su testimonio en favor del honor de ser hombre; existe por consiguiente entre las artes una constante metamorfosis (en los estilos y en las creencias representadas por esos estilos) y una continuidad profunda (pp. 625, 633); esta continuidad Malraux la expresa en una frase de admirable lirismo: "esta voz sobreviviente pero no inmortal eleva su cántico sagrado sobre la inagotable orquesta de la muerte" (p. 629); posee el lenguaje inmemorial de la conquista, pero no el sincretismo de lo conquistado (p. 637).

Habráse advertido el término "sagrado" aplicado al "cántico" que el arte eleva por encima de la inagotable orquesta de la muerte: el arte moderno, nacido del renacimiento bárbaro abierto a todos los estilos, rechazando todo sagrado religioso y toda transfiguración ligada a una fe, es sin embargo él mismo "sagrado". Es un sagrado que ya no destruye más al hombre, como

el del arte bizantino, pero es un sagrado que no cree en nada religioso. Malraux ensaya la imposible empresa de fundar el arte en su esencia sobre la búsqueda de una especie de sagrado divorciado de toda resonancia religiosa; coloca en el medio de *Les voix du silence*, bajo la expresión "La monnaie de l'absolu" un "sagrado desacralizado". Pido excusas por estos términos paradójicos, pero se hallan impuestos poro todo el pensamiento de Malraux como lo demuestra este texto: "Emparentado con todos los estilos sagrados, extraño a todos los otros, nuestro arte semeja al de una religión que ignora... Es el negativo de la fotografía de esos estilos (sagrados)" (p. 591); el museo imaginario —agrega— participa de un oscuro dios que llamamos arte, *como la miniatura participaba del Pantocrator* (p. 598); "nuestro arte, escribe en *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (p. 64) es tan poco concebible sin el museo imaginario como el arte gótico sin la fe"; por lo demás, agrega, en *Les voix du silence*, que el museo imaginario es uno de los lugares que da la más alta idea del hombre (VS, p. 13).

Esta "más alta idea del hombre", Malraux comprende muy bien que es imposible expresarla de otra manera que por medio de un vocabulario religioso, porque ella es una acusación del mundo y "¿cómo una acusación del mundo no estaría vinculada al vocabulario religioso?" (p. 598). La fórmula más decisiva es tal vez aquella en la que Malraux habla del arte moderno diciendo que no es una religión sino una fe, no un "sagrado" (en el sentido estrictamente religioso) sino en la negación de un mudo impuro (p. 599).

Captamos aquí en su realidad cómo Malraux se halla profundamente impresionado por esta exigencia religiosa que queda sin respuesta desde el momento en que se ha perdido la creencia cristiana: nos encontramos mucho más lejos de las imprecaciones anti-teístas de Vannec en *La voie royale*, cuando leemos esta frase final de *Les voix du silence*: "El tiempo fluye, quizás hacia la eternidad y ciertamente hacia la muerte" (p. 628); o, cuando leemos que "sin duda para un creyente este prolongado diálogo de metamorfosis y resurrección se funde en una voz divina" (p. 639) sentimos, con André Rousseaux "hasta qué punto el esfuerzo de Malraux llega a bordear el mundo de la esperanza cristiana que él a veces soñara alcanzar". La crisis del humanismo europeo de la cual Malraux es testigo privilegiado, infinitamente más "religioso", más "sagrado" que un Sartre, proviene de la desaparición de lo absoluto en el mundo actual, y de la necesidad de volverlo a hallar mientras por lo demás, se supone no poder creer más en Dios.

El arte es entonces "una moneda de lo absoluto"; da testimonio del humanismo porque repite, de siglo en siglo, afirma Malraux, "que hemos rechazado lo que en nosotros quería la bestia, y queremos encontrar al hombre en todas partes donde hemos hallado lo que lo aplasta" (p. 639). Es ésta "la fuerza del honor de ser hombre" (p. 640).

Si el primer humanismo mundial se halla así al servicio de la moneda de lo absoluto, se comprende que la parte dedicada a la "Création artistique" de la que me ocuparé de inmediato, aunque sea el comienzo del libro, se encuentre dominada por la idea de que el arte es *un fin en sí mismo*: ya que todas las significaciones religiosas o profanas de las artes del pasado están muertas y son inaceptables por la civilización agnóstica, el único valor común substituirá a una idea ejemplar del hombre una idea ejemplar del artista. La tercera parte de *Les voix du silence* es sin duda la que más habrá de interesar a los historiadores del arte y a los artistas, ya que contiene páginas sorprendentes donde Malraux analiza la metamorfosis de los estilos, por ejemplo de Caravaggio, de Tintoretto y de Greco, a partir de un modelo común, la pintura veneciana de Tiziano.

La metamorfosis de los estilos es la ley del artista, quien no desea copiar lo real, sino oponerse a todos los estilos anteriores; desea crear un mundo distinto al mundo aparente; obedece a las leyes propias del arte. He aquí por qué Malraux valora las artes modernas de dos dimensiones y hasta de una dimensión. En resumen, propone para las artes plásticas la misma "explicación" que no hace mucho se utilizó para la poesía, cuando se hablaba de "poesía pura".

En esta perspectiva, no tiene importancia el contenido de la obra sino en cuanto en la estatua o en la pintura lo que se afirme sea la victoria lograda por el artista sobre el destino. "El artista, en efecto, es aquél a quien alcanza más profundamente el descubrimiento de las obras de arte que el de la cosas que aquéllas representan" (p. 279); ha perdido "el sentimiento de su dependencia, su obra es un parcela del mundo orientada hacia el hombre; a la realidad y a su orden propio, sustituye el suyo"; la "gran obra de arte «es»; ella es el fluir del tiempo de los hombres" (p. 459); a la presencia imperiosa de lo sagrado divino se ha sustituído la "imperiosa presencia del artista" (p. 568).

La gran obra de arte "es": con estas palabras henos al término de nues-

tro estudio; pues se lee allí claramente esa voluntad de sustituir al orden divino, el orden humano del artista, que asume una especie de "presencia de lo eterno" en lo temporal, pero un eterno que es el "transcurso del tiempo de los hombres" en su infatigable y común resistencia al destino. No es el mundo mirado por el artista el que es sagrado, sino el museo creado por él, frente y contra el mundo real, absurdo y perverso. El museo imaginario debe crear entre todos los hombres esta comunión fraternal contra el destino, esta comunión "irónica" y valerosa de la cual *La lutte avec l'ange* nos ha proporcionado algunas imágenes admirables.

Antes de pasar a la crítica del pensamiento malroxiano sobre el arte, querría yo repetir cómo esta "moneda del absoluto" de que habla Malraux nos es presentada con una humildad, una altiva nostalgia, un amor viril muy distante del tono, más falso, de un Sartre. Es imposible dejar de amar a Malraux; es imposible no augurarle que descubra, algún día, el verdadero rostro de Cristo, porque su altivez, su sinceridad, su coraje, su fuerza y su honor de ser hombre no serían destruídos, sino *consagrados* por la visión del Hombre-Dios. Malraux, o la imposible decadencia.

II. Grandeza y lagunas de la crítica de Malraux

Yo querría esbozar aquí una crítica lo más constructiva posible, pues sólo ella permitirá una aproximación precisa de esta "esperanza de los desesperados" que según Mounier, es una de las características esenciales de Malraux.

1. *Necesaria negación de un mundo impuro*

Un primer valor que Malraux saca a luz es el del arte en lo que tiene de *específico*. Tal como sucede en música, en la que es menester que el aficionado supere la "música de programa" donde los sonidos y los ritmos no son sino el soporte sonoro de cuadros, acontecimientos; en las artes plásticas importa subrayar la presencia de una creación que introduce en "otro mundo" (p. 624-25), irreductible "al mundo de lo real" (p. 318). Admirar una pintura no es admirar una copia de algo real, un paisaje, por ejemplo, que no se admiraría en la realidad: la crítica de Pascal conduce a lo que Mal-

raux denomina las artes de sociedad, de ilusión, de ficción, pero carece de objeto si no se ha comprendido que las bellas artes, sin ser infieles a lo real, lo trasponen haciéndonos penetrar en una especie de "realidad segunda" que es precisamente la que el artista nos enseña a ver a quienes estamos ciegos y adormecidos.

Admirar el políptico del Cordero místico no significa contar los pétalos de las flores pintadas por Van Eyck; no se puede afirmar que la Gioconda sea una obra de arte porque "se diría que va a hablar" o aún porque el espectador que mirase las manos de Mona Lisa tendría la sensación, casi física, de la dulzura carnosa de los dedos: la obra de Van Eyck, como la de Leonardo son todo eso, pero también algo más, que es precisamente *lo esencial*, baste como prueba el solo hecho, subrayado por Malraux (pp. 459-463), que ninguna copia ha llegado nunca a traducir este "misterio" de la Gioconda que sólo Leonardo ha sabido pintar; todo lo que el autor de *Les voix du silence* escribe sobre los falsificadores, entre los cuales el más célebre es Van Meegeren (pp. 372, 456), expresa claramente que, si la técnica de los "falsificadores" llega a reproducir los elementos secundarios del cuadro, fracasa, y no puede menos que fracasar al querer traducir ese "estilo", propio de cada obra auténtica, ya que éste pertenece únicamente al artista creador.

Una pintura es, ante todo, una pintura, es decir, un conjunto de colores que obedecen a leyes propias; los grandes artistas no son transcriptores de lo real; sino, en cierto sentido, sus rivales (p. 459); tratan de "hacer ver lo que no se puede ver" (p. 545). Así como en la poesía hay algo que está más allá del sentido de las palabras, esta misteriosa "corriente" que "pasa" o "no pasa", y que es imposible verter en una traducción (se pensará aquí, por ejemplo, en Dante y Racine), y que Bremond denominaba "poesía pura", así también, en las artes plásticas y en las artes musicales, existe un "arte puro", que ningún falsificador, ningún técnico puede traducir. Malraux mismo, por otra parte, ha hecho esta comparación de la tesis central de *Les voix du silence* con la poesía y la novela: habría que hacer, dice, el museo imaginario de la poesía mundial (MPLM, pp. 62, 82). Así como el aventurero trata de vivir "el realismo de la fantasía", el artista literario aspira a una creación, "se expresa para crear" y no crea para expresar, y sus personajes se resisten cuando se los quiere trasponer tal cual son en el mundo de la realidad cotidiana (MPLM, pp. 38, 39, 59, 64). Es notable, además, que los dos primeros escritos de Malraux, *Royaume Farfelu* y *Lunes en papier* (ela-

borados alrededor de 1921), ensayan reunir un mundo "irreal", fantasioso, y una voluntad de acción creadora, tanto en el plano artístico como en el de la vida: estos primeros trabajos malroxianos, cuya importancia no se ha notado lo bastante, presentan el carácter único de estar a la vez señalados por el surrealismo (sobre todo, *Lunes en papier*) y por la voluntad crispada, fascinada, del héroe desesperado ante el imperio de la muerte, esa voluntad lúcida que se encuentra en las obras posteriores.

Hasta en sus novelas más "reales", las que están en contacto más directo con las situaciones revolucionarias de China y de España, los héroes afrontan lo real, pero también se sirven de él como de un pretexto para afirmar su voluntad desesperada: esto explica el carácter alucinante de los paisajes y de los sucesos descriptos por Malraux en sus grandes novelas que son sin duda reportajes, pero también algo más, ya que sucesos y paisajes han sido elegidos por el autor; son materia "impura" de la que el héroe se sirve para crearse él mismo en la lucidez; el terrorismo es para Tchen una especie de "religión"; una ocasión privilegiada de adherirse a sí mismo como los dedos que aprietan las palmas de un puño tenso.

Por no haber destacado este carácter común a todas las obras de Malraux y, a través de ellas, a todos sus personajes, la crítica se ha extraviado: no ha descubierto la unidad profunda que marca su obra, desde *Royaume Farfelu* hasta el *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Tanto en sus escritos "fantasistas" como en sus "prefacios", tanto en sus "novelas" como en sus escritos artísticos, Malraux se sirve de lo "real" como de una materia que debe servir a la creación artística; ésta no es más que el aspecto sensible de una "creación" más esencial para Malraux, la del hombre que reencuentra en su "rivalidad con la creación" su "honor" de rebelde contra un universo dominado por la deriva de los astros absurdos. Malraux es *un artista* hasta la médula de los huesos, no en el sentido peyorativo del arte por el arte, sino en la acepción más esencial de un arte que expresa el rostro del hombre que llega a sacar de su conciencia de ser mortal la fuerza para negar la deriva de las nebulosas. Se comprenderá ahora, por qué *todo arte*, para Malraux, puede ser cualquier cosa menos una pura formalidad".

Parece evidente que haya en la "creación" artística, así comprendida, algo de esta regia dignidad conferida al hombre por la revelación cristiana, que haya en este poder propio del hombre de hacer surgir de la arcilla cósmica figuras vivientes donde se inscribe la dependencia de los humanos respecto

del universo, pero también la libertad soberana de un ser que es más grande que este mundo.

Si las bellas artes no son sino una copia, más o menos lograda, de lo real cotidiano, banal, rastrero, son impuras; el arte auténtico aparece más allá, en la negación de este mundo "impuro" (p. 599).

Esta afirmación del carácter específico del "arte puro" implica una crítica radical de esas artes de saciedad que han sumergido a Occidente durante tres siglos (del XVII al XIX): mediante una fórmula magnífica, Malraux las llama "el museo imaginario de los comestibles": un cartel que represente a un Bebé Cadum debajo de una bomba atómica hará más por la propaganda "pacifista" que los grabados "sumerios" de Picasso (pp. 518, 521); el arte auténtico debe hacer del hombre algo distinto "que el habitante colmado de un universo absurdo" (p. 523), mientras que las artes de saciedad se fundan, no sobre la comunión, sino sobre la complicidad (p. 528), en un diálogo servil (p. 535).

La cristiandad no escapa al envilecimiento de esas artes: Malraux ha hablado a menudo de ese "cristianismo psicológico y sentimental" que ha dejado su sello en el siglo XIX (p. 602); cada vez más, dice, se han confundido religión y ficción (pp. 86-89); al menos en arte, en el siglo XVII, el cristianismo pasó de lo absoluto a lo relativo (p. 478); en el siglo XVIII, los ataques anticristianos no se dirigieron contra la fe, sino contra una piedad de la que todo lo sagrado había desaparecido (p. 480); bajo la profusión de iglesias jesuíticas, no dejó de extenderse la grieta de la cristiandad (p. 601). Para Malraux, las artes "cristianas" de los tres últimos siglos dan testimonio de una "cristiandad incapaz de responder a los interrogantes que plantean al hombre la vejez, la muerte y el destino" (p. 466). Sin duda exagera cuando agrega que esa cristiandad tampoco alcanzaba a responder a los interrogantes planteados por Jesús, pero queda en firme que, en el plano del arte, el testimonio es el de una "cristiandad debilitada que cesa de someter al hombre a la invencible estilización que es toda presencia de Dios" (p. 69); prueba de ello es la incapacidad en que se ha encontrado la cristiandad de crear auténticas obras de arte (pp. 493-4); la "pintura piadosa" no es otra cosa que un arte de saciedad (p. 528).

Se me permitirá citar, a título de contraprueba, un texto del Padre Couturier, ese valeroso adalid de la restauración de un arte cristiano auténtico:

"Cuando decimos que no podemos contar más que con milagros, queremos decir que la sociedad cristiana, en el estado en que se encuentra en Occidente, apenas puede producir un sagrado sin pureza y sin vida, y, para precisar más aún, que si se deja funcionar *regularmente* a las colectividades y organismos eclesiásticos, lo que *normalmente* sale de ese funcionamiento regular es: Lisieux, Lourdes, Orval y Fátima...". Por eso, el mismo P. Couturier añadía: "La verdad es que el pueblo cristiano, más que nunca, *necesita obras maestras*, pues desde hace mucho tiempo ha sido cruelmente desacostumbrado a ellas; pero cuando hablamos de "obras maestras", entendemos verdaderas obras maestras, y no lo que se tiene por tales en nuestros pequeños círculos eclesiásticos de admiración mutua... Repetiremos sin cansancio que es menester exigir esas obras maestras, obstinada, duramente".

En efecto, no se ha insistido lo bastante en el hecho que desde la extinción del arte barroco, —al que se puede no tener por la más grande de las artes cristianas, pero que sin embargo es el último testigo de un gran arte religioso universal, en pintura, escultura, arquitectura, música y poesía— la cristiandad no ha tenido más arte sagrado, sino esa caricatura dulzona y "comestible" denominada, con razón o sin ella, arte sulpiciano: la única pintura religiosa digna de tal nombre, durante todo el siglo XIX en París, está representada por los dos frescos de Delacroix en una oscura capilla de Saint Sulpice que la comisión de arte sagrado le había encomendado ilustrar; causaron tanto escándalo en los medios "católicos" de la época que hubo que recubrirlos de estuco y reemplazarlos por frescos nuevos confiados a Hippolyte Flandis, el fresquista que durante décadas hizo estragos en las iglesias parisinas...

Esta situación es doblemente trágica: ante todo, cuando la expansión mundial de Europa en el siglo XIX, la cristiandad europea exportó a todas partes, a Palestina, Grecia, China, el arte sulpiciano: la quincalla religiosa que los peregrinos ortodoxos pueden comprar, y compran, en Tinos, que es una especie de Lourdes de la ortodoxia griega, es idéntica a la que se consigue en Lisieux, en Lourdes o en Fátima... En cuanto a la iconografía de los santuarios latinos de Tierra Santa, mejor es no hablar...

Lo más trágico es que esta decadencia de las artes cristianas es el testimonio de un debilitamiento de la vida cristiana: uno de los testimonios apologéticos que la Iglesia da de sí misma es *también* el de las grandes artes religiosas; se puede no aceptar todo lo que afirma Malraux sobre el arte jesuítico, que habría pretendido volverse tranquilizador eliminando hasta la

sombra de la presencia del demonio (pp. 88-90), lo que no quita que el estilo barroco *fuera un estilo*, que haya aportado un testimonio en favor de esa transfiguración del hombre y del mundo que opera la redención de Jesús (aún si esta "transfiguración" hace a veces pensar en una "apoteosis" demasiado humana, en un escalamiento del cielo más bien que en un "descendimiento de Dios" a este mundo que viene a consagrar). Pero, después del barroco, la *no man's land* desesperante del arte cristiano manifiesta una decadencia del sentido cristiano. Un artículo necrológico dedicado al P. Couturier lo dice excelentemente: "Este adalid trabajaba, según un método pascaliano, para suscitar la inquietud salvadora y para destruir ese bienestar espiritual, *cuyos estragos en el arte eran tan escandalosos por ser índice, y cuan sensible, de otros estragos, secretos, pero no menos profundos, que afectan desde hace tanto tiempo todo el dominio de la fe*". En otras palabras, lo que se ha denominado "la querella del arte sagrado en el siglo xx" es algo muy distinto de una discusión esotérica de especialistas de arte, que ocurre en un mundo cerrado, separado de la vida de la Iglesia, sino un aspecto del indispensable renuevo del arte como de la vida cristiana, del cual el siglo xx da tan conmovedores testimonios. Sobre esto *Les voix du silence* han aportado un testimonio esencial; es preciso reconocerlo: Malraux combate junto a los mejores cristianos en favor de un arte "purificado", que despierte a los hombres de su sueño "colmado" en un universo trágico; el arte es un mundo aparte, específico; es también un medio de purificación del hombre, un llamado a religarse con la grandeza interior de la que el estilo sagrado es sólo un reflejo.

Un tercer aporte de *Les voix du silence*, así como de toda la obra de Malraux, es hacernos tomar conciencia de este ensanchamiento planetario de la cultura que es una de las notas de nuestro medio siglo. Bajo este aspecto, la imagen del *Musée imaginaire* revela toda su riqueza: la confrontación de las artes de todos los tiempos que va a la par con esta "planetización" de la cultura y de la economía de que hablaba Teilhard de Chardin, es *uno de los mayores fenómenos* de nuestro tiempo. Con el disco y la reproducción fotográfica las artes han encontrado su "imprenta" en el espacio y en el tiempo (p. 14); nuestro siglo es confrontado con la herencia de toda la historia (p. 44): este hecho es tan importante como el descubrimiento de la imprenta por Gutenberg en el siglo xv, y sus inmensas consecuencias recién comienzan a manifestarse. La radio, y sobre todo la televisión (cuando ésta

se encuentre en condiciones de hacer transmisiones directas de sucesos que ocurran en cualquier parte del planeta), contribuyen también a este gigantesco despliegue de civilizaciones del pasado y del presente en los hogares y en la sensibilidad de todos los hombres.

La noción de *humanismo mundial* que predomina al final de *Les voix du silence* es de capital importancia; a partir de Malraux se debe hablar de un "Renacimiento" en el siglo xx, pero cuya amplitud es incomparable con la del siglo xvi; sin duda, el autor de *La condition humaine* califica este renacimiento de "bárbaro", porque nos abre sobre todo a los milenios de las artes sagradas, llamadas "primitivas" y "bárbaras", y nos hace tomar conciencia del carácter accidental, tanto en el espacio como en el tiempo, de las artes "de ficción", o artes académicas. Pero, bien entendido, este término de "bárbaro" significa sólo que el hombre del siglo xx, confrontado con los milenios de la cultura, vuelve a percatarse del carácter *sagrado*, religioso, de las creaciones artsticas del 98 % de la cultura mundial; ya hemos expuesto la conclusión que se desprende desde el punto de vista del resurgimiento del arte cristiano. Lo que importa ahora es subrayar el ensanchamiento mundial de la noción de cultura: las "voces del silencio" nos llegan de las cuatro esquinas del mundo; sus ecos resuenan desde las profundidades del pasado hasta en el silencio de nuestros gabinetes. Las artes *literarias* se vuelven a poner en contacto con su *cuadro cultural* normal, el de las artes ligadas a la arquitectura por una parte (pintura y escultura), y el de las vinculadas con la música por otra; a esta ampliación corresponde otra por el cotejo cada vez más completo de las artes de los diferentes países y épocas.

La imagen del "museo imaginario" en este muy preciso sentido dominará en adelante todas las discusiones sobre el problema de la cultura: así se trate de humanismo (profano y cristiano) o de "humanidades", se hace cada vez más necesario "ampliar la frente de Palas Atenea", como lo decía ya el llorado R. Grousset en *Bilan de l'histoire*. No se trata sólo de revivificar la latinidad, a veces bastante exangüe, de nuestros liceos y universidades con el aporte de las culturas germánicas y anglo-sajonas; tampoco se trata de volver a sumergir el helenismo en sus fuentes orientales (que alcanzan a Creta, Asia Menor y Egipto) ni de completar la cultura latina en sus ramas italianas y españolas (pienso en Dante y Cervantes); se trata de un "renacimiento" muy distinto, ya que se confunde con la necesidad de crear el primer humanismo verdaderamente mundial, el que nos imponen la evolución

del mundo presente y la extensión de la cultura, *tanto en sí misma* como también desde el punto de vista de *su difusión en todas las capas de la sociedad.*

Asistimos al comienzo de un inmenso y prolongado alumbramiento; es menester que el occidental conserve *la cabeza fría y lúcida*: si su mala conciencia le induce a sospechar de la supremacía de Occidente sobre el mundo, sería muy grande el peligro de arrojarse ciegamente en el océano sin riberas de las culturas orientales y africanas. Lo que no impide que Albert Béguin tenga razón cuando escribe que "es imposible no preguntarnos al punto, nosotros europeos que tenemos tendencia a juzgar las otras civilizaciones, a ignorarlas o a creer que deben finalmente desembocar en la nuestra, en qué medida no somos nosotros los juzgados por esas mismas civilizaciones". Si no es necesario abandonar los valores del humanismo greco-latino, preciso es compararlo, enriquecerlo, abrirlo sobre todo a las otras culturas, cada vez más difíciles de ignorar. La principal razón del malestar de nuestros estudiantes de los Liceos y Colegios ante esta cultura de las "humanidades" clásicas está allí: al sentirse confusamente solicitados por el llamado de las culturas mundiales cuyo eco ven en esas conferencias "Exploration du monde" —su éxito es un signo de los tiempos—, tienen la impresión de que la enseñanza "tradicional" está separada de la vida, reseca y muerta. Si bien no se debe ceder al vértigo, sea bajo la forma del sincretismo (del tipo Simone Weil) sea de un "pluralismo" agnóstico (tipo Spengler), es menester también cuidarse de un mojigato repliegue y de una postura de "conservador" de museo (esta vez en el sentido ficticio, académico, del término).

Frente a este inmenso problema, cuya urgencia no hará sino crecer, la falta de fe cristiana torna titubeante el paso de Malraux, como lo diré enseguida: el cristianismo, en efecto, proporciona todos los elementos necesarios y suficientes para el "bautismo" de las civilizaciones ya que, salvando todo lo que tienen de auténtico, las inserta en una trama providencial en la que la revelación de Jesús trae la salvación: no hay más que recordar los esfuerzos "de adaptación" misioneros de la Iglesia para comprender en qué sentido debe orientarse no sólo el humanismo mundial profano, sino sobre todo su bautismo por la única Iglesia de Jesús.

Creo que, bajo estos tres aspectos, —valor específico del arte, necesario retorno a las artes de tipo sagrado y ensanchamiento mundial de la cultura—,

la obra entera de Malraux, y sobre todo su obra de crítica de arte, representa un aporte cuya importancia es imposible subestimar. El extraordinario éxito de *Les voix du silence* (no sólo en Europa, sino en todo el mundo; en el Japón, por ejemplo) señala que su autor se ha elevado al nivel de un "profeta laico" que descubre la significación oculta de este medio siglo que vivimos. En este sentido, estoy de acuerdo con André Rousseaux, cuando afirma que *Les voix du silence* es la obra capital de su autor, y uno de los grandes libros de nuestro tiempo.

2. *Algunas objeciones a Malraux*

Llegamos ahora a la parte negativa de esta crítica. Yo querría que André Malraux advirtiera que se inspira en una ferviente admiración y en una preocupación por el diálogo que se desea tan sincero como sea posible. Esta crítica de "reintegración" se desarrollará de acuerdo con las etapas de una dialéctica ascendente que ha de conducirnos al fondo del problema.

a) *Ambigüedad de la noción de "arte puro".*

Según Malraux, para nosotros, una virgen de arte gótico, ya no es más, ante todo, "la Virgen María", sino una "estatua". Mientras que en la época románica, por ejemplo, un cristiano habría dicho de una estatua búdica que no era una obra de arte, sino el ídolo de un dios falso, aniquilada frente al arte que sirve al "verdadero Dios"; actualmente, por el contrario, comparamos una estatua búdica con una estatua románica solamente desde el punto de vista del arte, o sea que en ella vemos ante todo, esa potencia creadora por la cual el hombre esculpe una obra para oponerse al destino. Dicho de otro modo, el arte moderno ya no está ligado a un valor que lo habría universalizado, sino al rechazo de todos los valores religiosos o profanos de las artes antiguas; el arte moderno ha cobrado conciencia de sí mismo como arte, es decir como mundo independiente, irreductible a lo real, cuyo solo "valor" es la significación de "anti-destino" que estaría subyacente en toda la cultura milenaria (pp. 607-611).

No creo deformar el pensamiento de Malraux si digo que se esfuerza, en medio del naufragio de todas las filosofías y de todas las religiones —que tiene por irremediable—, en extraer y aislar el *residuo químicamente puro*,

que de las artes universales quedaría cuando se hace abstracción del sentido religioso o profano que tuvieron en las diferentes civilizaciones. Este residuo, es el arte considerado como un fin en sí mismo, testigo de un "sagrado" separado de sus raíces trascendentales religiosas o filosóficas. Una de las tesis centrales del capítulo "La moneda de lo absoluto" es esta radical disociación del mensaje "actual" que pueden dirigirnos las artes del pasado, que conocemos por primera vez, y el sentido, la significación que dichas artes tuvieron en el curso de la historia: así las estatuas romanas y búdicas están a la vez enteramente muertas —lo están del punto de vista de la religión que representan y en la cual ya no creemos más— y enteramente vivas, por su valor de arte, es decir, de testimonio de la rebelión del hombre que rechaza el mundo absurdo y saca de la conciencia de su mortalidad la fuerza para oponerse a la deriva de las nebulosas.

Todo lo que Malraux ha escrito en su capítulo sobre "La creación artística", que subraya con tanta fuerza el "je ne sais quoi" que está más allá de la representación de lo real y que es "el arte en lo que tiene de específico", está secretamente referido a lo que más lejos dirá en "La moneda de lo absoluto": el arte es ante todo, y aún exclusivamente, "creación", es decir "anexión, conquista" del hombre sobre el cosmos absurdo y desesperante, porque no puede ser otra cosa que esta moneda de un absoluto en el que *la primera civilización agnóstica* (la nuestra) ya no es capaz de creer.

Ya he expresado suficientemente cuán necesaria era una revaloración de lo específico en el arte, se trate de poesía, escultura, pintura o música, para que sea preciso que insista. Pero parece que Malraux, más allá de una aclaración de este aspecto de la "creación" del arte, llegara hasta una disociación total de la obra de arte y de su significación. Lo que denomina un "arte de gran navegante" es el arte moderno que, reaccionando al mismo tiempo contra el academicismo y la chatura de las artes de saciedad y contra las creencias religiosas de las artes "sagradas" del pasado, se esfuerza por "reconstruir" un mundo "humano", pero sin saber adonde va, aún a riesgo de quemarse la mano en la antorcha que ilumina su camino (p. 638). Esta luz es la fuerza de negación del destino que se expresa en el arte.

Semejante disociación del arte como tal y su significado descuida hechos esenciales. Querer aislar "químicamente" el arte "puro" es conducir los milenios de la cultura a una especie de revuelta *anónima*, indiferenciada, contra el destino. En *La lutte avec l'Ange* la única noción "fundamental" del

hombre era justamente esta infatigable paciencia que el narrador entreveía al escuchar las conversaciones de los soldados ocultos en la mina: "Cuanto menos los hombres participan de su civilización, decía Mollberg, tanto más se parecen... pero cuanto menos participan de ella, más se desvanecen... Puede concebirse una permanencia del hombre, pero una permanencia en la nada". Sin duda, Vincent Berger responde "...o en lo fundamental", adelantando así la tesis central de *Les voix du silence;* y sin duda aún, de ese "fundamental", es decir, de esa resistencia anónima de los hombres contra el destino, Malraux nos ha dado imágenes inolvidables en la escena de la mina y en la del Campo de concentración de Chartres. Pero esta "noción" de anti-destino que estaría subyacente en todas las culturas es en realidad demasiado árida porque reduce a cero la significación de las culturas que se han sucedido en el mundo: ¿qué importa que la estatua que proclama la rebelión del hombre contra el destino, su anexión del mundo, sea gótica, griega, sumeria, o búdica? El humanismo mundial de Malraux es "mundial", pero arroja por la borda las nueve décimas partes de la historia de las ideas, de las religiones, de las ciencias, para no quedarse más que con este "inasible rostro del hombre", con esta noble pero vana rebelión contra el cosmos absurdo. Y, nótese bien, no se trata de una noción sino de una *actitud;* noble sin duda alguna, pero que empieza a ser falsa por apoyarse precisamente en la negación y el rechazo del contenido de los esfuerzos seculares del hombre hacia la verdad y el amor. Malraux ha experimentado esta gran dificultad, porque, después de haber afirmado la necesidad de un "arte de grandes navegantes", se pregunta si una "cultura" de grandes navegantes es posible (p. 602). La respuesta no puede ser sino negativa.

Una segunda observación va a aclarar este punto, se inspira en la consideración del arte mismo: querer aislar un arte "puro", químicamente, es tan imposible como pretender "aislar" la poesía pura; en otras palabras, si quisiéramos aplicar la noción de arte de Malraux, a *La Divina Comedia,* por ejemplo, no nos quedaría de ella más que aquella afirmación de la revuelta del hombre contra el destino; esta significación de la *Comedia* de Dante no tendría nada más que ver con el *contenido* de la obra misma. Se desemboca en el absurdo. Ciertamente, es interesante señalar, para hacer ver la realidad de la "poesía pura", que el verso

la fille de Minos et de Pasiphaé,

desprovisto de sentido desde que no contiene ninguna afirmación al ser separado así de su contexto, está sin embargo cargado de una misteriosa corriente poética, la misma que circula por las partes verdaderamente vivas de *Phèdre;* pero es imposible aplicar este método a toda la tragedia: sería vaciarla de lo que da a la corriente poética misma su fuerza y su belleza. *A fortiori,* este método de disociación química del arte poético puro sería imposible respecto de la obra de Dante. En realidad la "corriente poética", obtenida por medios que son exclusivamente del orden del arte, está al servicio de la significación, para experimentarla como real (*to realise,* dicen los ingleses), ya que nos concierne inmediatamente, mientras que, sin el encantamiento poético, la historia de Fedra no nos conmovería más que cualquier hecho extraordinario.

Ocurre lo propio con las artes plásticas: la estilización que les es esencial, y que existe igualmente en las artes de tres dimensiones, está al servicio de los valores humanos o religiosos expresados por la obra de arte; nos cautiva, nos sacude, nos hace atender a esa significación misma. En cuanto convengo en refirmar el primado de las artes sagradas —que son casi siempre de dos dimensiones, al menos en pintura— tanto más estimo que se toma un camino bloqueado cuando se da a esas artes de dos dimensiones —y aún de una dimensión— (pp. 603 y ss.), una especie de primado, como parece hacer Malraux: aislar esas artes sagradas, y por poco condenar a todas las artes, que son reconfortantes, es cometer el mismo error que empujó a los partidarios de la poesía pura a discernir el primado a los poemas incomprensibles por encima de los que no lo son! Decir que el arte moderno procede por "abstracción" está muy bien, porque es recordar que, como todo arte auténtico, nos transporta a otro mundo, distinto del mundo banal y cotidiano, inauténtico; pero agregar que este arte ya no es, no quiere ser la abstracción "de" algo, sino que esta abstracción es exigida por sí misma (p. 610), equivale a incurrir en el mismo error que decir de *La Divina Comedia* que es sólo una música encantadora, pero no es el encantamiento "de" nada, y que es requerida por sí misma.

Una especie de contraprueba va a hacer aparecer la sinrazón de la postura malroxiana: disociar a la obra de arte de su significado es un procedimiento *artificial,* como es "artificial", en cierto sentido, el museo imaginario mismo, y esto por dos razones elementales. El museo imaginario aísla las obras de arte, las aproxima unas a otras en las páginas de un mismo

álbum y esta confrontación —testigo *Les voix du silence*— es profundamente sugestiva; pero también es falaz, si se la considera como una suerte de absoluto de un nuevo género. Las obras de arte, en efecto, pinturas o esculturas, han sido *siempre* pintadas o esculpidas para ser colocadas en un edificio, sobre un altar, en el pórtico de un templo. Separarlas de su sitio natural, por la reproducción o por su transporte a un museo, permite evidentemente esclarecer algunos de sus aspectos pero supone el riesgo de hacer olvidar su significación fundamental: el artista además ha concebido su obra no para el museo, real o imaginario, sino para el monumento o paisaje que ella debía ocupar. Es pues evidente, que la obra no puede ser disociada de su *sitz im leben*, sin perder las tres cuartas partes de su significación. En lugar de hacer desembocar la larga teoría de las artes milenarias en los libros que contienen el "museo imaginario", cosa que a veces parece hacer Malraux, es preciso, por el contrario, partir del museo imaginario para ir al encuentro de las artes *in situ*, y no olvidar que, si una estatua gótica de la Virgen es bella sobre la página que la reproduce, lo es más aún en su sitio, cuando se la contempla en el pórtico de una catedral.

Llego así a la segunda razón que mueve a sospechar del exclusivismo de Malraux en materia de arte, es decir a la ausencia completa, en *Les voix du silence*, de toda referencia a la *primera* de las artes plásticas, *la arquitectura*. Las confrontaciones de pinturas y esculturas hechas por Malraux, no obstante su enorme interés, parecen ignorar que tales obras están artificialmente separadas de su sitio natural, el monumento arquitectónico. Jamás se repetirá bastante que la arquitectura es la primera de las artes en el espacio; que da su sentido último a las pinturas y esculturas que están, en el 99 % de los casos, destinadas a ser engarzadas en un conjunto, sea éste una casa, un palacio, un jardín, una plaza o un templo. Es necesario explicar las pinturas y esculturas por la arquitectura de la que forman parte, y no al revés; *a fortiori*, preciso es cuidarse de pasar en silencio ante la arquitectura, como hace Malraux.

Si también la arquitectura es un arte, y aún, repitámoslo, la primera de las artes plásticas, es imposible aplicarle las teorías malroxianas; no se puede ni pensar en componer un "museo imaginario de la arquitectura mundial", porque esforzarse por no ver en la arquitectura nada más que el testimonio del "honor de ser hombre" frente a un mundo absurdo, es destruir a la arquitectura misma. Una arquitectura que fuera otra cosa que lo *real*, estili-

zado, armonizado, es cierto, pero siempre lo real, ya no sería nada. Es imposible disociar aquí el valor "arte puro" de la "significación" del monumento arquitectónico. El palacio más "barroco" de estilo no deja de ser un palacio, capaz de ser habitado; el templo más "sagrado" no deja de ser un templo, que expresa tal o cual visión religiosa del mundo, imposible de pasar por alto sin negar el templo mismo. Digamos simplemente que si se puede hablar de "poesía pura", de "pintura pura", es imposible hablar de "arquitectura pura".

Si se medita un poco esta ausencia de la arquitectura en la obra de Malraux, se percibirá cada vez mejor la fragilidad de su hipótesis fundamental sobre la creación artística; una vez más, no se trata de negar las verdades parciales desarrolladas por él, sino de reintegrarlas en una visión de conjunto.

b) *Ambigüedad de la noción de "humanismo mundial".*

Las consideraciones precedentes implican una crítica mucho más fundamental, a partir de una doble consideración, la primera de las cuales plantea una cuestión muy simple.

Si se condenan las artes de tres dimensiones porque no son más que un minúsculo paréntesis en el tiempo y en el espacio, y aún este paréntesis está corrido de todos lados por el océano milenario de las artes "sagradas", ¿por qué no condenar también, o, al menos poner en duda, la legitimidad de esa incredulidad, de ese ateísmo que históricamente, como lo demuestra Malraux, *va a la par de esta misma decadencia del arte occidental?* ¿Por qué aprobar aquí (el carácter "occidental" del arte "tranquilizador" de las tres últimas centurias occidentales) lo que se condena en otro lugar (la creencia religiosa o la certidumbre filosófica que forman la armazón de *todas* las artes sagradas)? Vayamos más lejos: la decadencia de las artes de Occidente, que Malraux subraya oportunamente, ¿no estará *causada*, o por lo menos fuertemente influída, por el descenso de la fe religiosa en el mundo? ¿Por qué atribuir al pequeño período moderno occidental, que es de civilización agnóstica, un valor normativo mediante el cual se pretende descubrir el sentido de artes milenarias que están *todas* impregnadas de fe religiosa? Si todas las civilizaciones son incomunicables (lo que no se ha probado), pero, al mismo tiempo, todas poseen un contenido religioso, ¿por qué juzgar a esas artes milenarias a la luz de nuestro agnosticismo? Estaráse obligado, enton-

ces, a machacar sobre la hipótesis explicativa mínima de un arte que es su propio fin, es decir que no es más que la afirmación anónima del hombre que ensaya crear, al lado de un universo absurdo, un "universo humano". Pero ya he demostrado en el párrafo anterior cómo esta posición es insostenible aún en el plano del arte.

Parece, por el contrario, que, si el arte "académico" es un paréntesis que es necesario volver a colocar en su contexto milenario, *la incredulidad* total de nuestras civilizaciones occidentales es también un paréntesis. Este hecho —que Malraux no niega, desde que lo convierte en una de las bases de su pensamiento— no puede servir de fundamento a una filosofía del arte, a menos que se considere, como adquirido por ahí, que las edades de fe religiosa son la infancia de la humanidad, mientras que las edades de incredulidad son el estadio adulto del mundo; pero entonces se volvería a introducir una continuidad falsa por lo demás, entre las civilizaciones sucesivas, siendo la agnóstica la más digna de tal nombre porque, a partir de ella, se juzga a las otras. Pero esta continuidad sale al encuentro de todo el pensamiento de Malraux. En otros términos, se puede preguntar si la incredulidad actual no es acaso un accidente de la misma naturaleza que el "accidente humanista" del renacimiento occidental.

En realidad, la mayor importancia de las artes sagradas, estilizadas, frente al paréntesis "humanista" sugiere también otra conclusión distinta de la de Malraux: el hombre es esencialmente un animal que tiene el sentido de lo sagrado *porque es un animal esencialmente religioso.* En lugar de juzgar a las artes milenarias sagradas en nombre de la actual civilización agnóstica, son más bien esta civilización y estas artes "agnósticas" las que deben ser juzgadas a la luz de las culturas sagradas. Aún independientemente de toda fe religiosa, no carece de sentido plantear esta cuestión.

A partir de esta visión de las cosas, se impone una crítica de reintegración. Ante todo, la hipótesis de Spengler y la de Frobenius ya no rigen más en el estado actual de la filosofía de la historia. Malraux tiene razón al denunciar como falso un "sincretismo" que ensayaría restablecer, cueste lo que costare, a las diversas creencias sagradas en un "religión universal", adogmática, de tipo Hxley o Simone Weil; da también en el blanco cuando rechaza la "mayor esperanza" de la humanidad después de la "muerte de Dios", la que, bajo el nombre de democracia, progreso, libertad, trata de proporcionar un sucedáneo de lo absoluto: la línea ascendente hacia el reino del hombre total-

mente "profanizado" y reconciliado con el universo es una utopía. ¿Acaso se desprende que haya que rechazar toda hipótesis intermedia entre el "pluralismo" de las civilizaciones y su "unidad sincretista"? La universalidad de las artes sagradas sugiere el carácter esencialmente religioso del hombre.

El cristianismo aparece *de hecho* como el coronamiento de la espera de las naciones; retoma, funda y transfigura lo que de mejor hay en ellas. Precisamente, en este dilema central de *Les Voix du silence* —o bien se deja el hombre "destruir", absorber por lo sagrado oriental, o bien se opone ferozmente al mundo, y arranca la figura del hombre a lo sagrado que la destruye—, hay un tercer término, real, que es justamente el cristianismo. La "sonrisa" de Reims es a la vez profundamente "humana", pero permanece sagrada, pues es la sonrisa de la criatura salvada por la encarnación de Dios mismo.

Confieso que me asombra la fidelidad de Malraux a las tesis de Spengler y Frobenius. Este asombro se disipa un poco cuando uno se percata de la ambigüedad fundamental que se cierne sobre todo el libro, como sobre toda la obra de Malraux, la ambigüedad de la noción de lo sagrado.

c) *Ambigüedad de la noción de sagrado.*

Desde *La tentation de l'Occident*, Malraux está desgarrado entre la fascinación de lo sagrado oriental, que hace del hombre una parcela del universo y le enseña a dejarse modificar por él; y la afirmación, lúcida pero desesperada y solitaria, del hombre de Europa formado por el cristianismo para la acción y para la libertad de la persona, pero que, perdida esta fe cristiana, no sabe ya qué hacer de la vida "cuando no existen más Dios ni Cristo". Por una parte, lo sagrado que reduce la figura humana a un esqueleto hipnotizante, por ejemplo, piensa Malraux, en el arte bizantino; por la otra, el honor de ser hombre, afirmado en el arte, ese honor que, al rechazar las artes de saciedad y de ficción, trata de encontrar en el arte una moneda de lo absoluto...

Este dualismo entre lo sagrado oriental y lo "sagrado desacralizado" del arte occidental moderno domina todo el libro; está al comienzo de este callejón sin salida que han revelado nuestras críticas anteriores. Ahora bien, en ninguna parte Malraux parece sospechar que haya *dos clases de sagrado*, y sin esta distinción primordial, lo sagrado es una realidad ambigua que en

conjunto crece y destruye al hombre, y frente a la cual el europeo experimenta esa reacción de temor y fascinación que, precisamente, sufre Malraux.

Él no ha percibido en lo sagrado sino lo que, por su misma ambigüedad, tiende a lo sobrehumano, a lo inhumano. He aquí por qué su noción de "transfiguración" es imprecisa; para él lo sagrado hace del hombre "una crisálida condenada de donde saldrá la mariposa de una sabiduría única" (p. 219). Esta fórmula admirablemente forjada expresa con precisión la esencia de lo sagrado en todas las religiones, *excepto una*, el cristianismo. Éste, en efecto, escapa al mundo del "mito" porque rompe el ciclo de los eternos retornos por la intrusión vertical de Dios en la historia, por la inserción de lo eterno en lo temporal. Lo temporal, entonces, está *salvado en sí mismo;* lo está desde que es *transfigurado;* pero esta transfiguración ya no es una destrucción del rostro humano, sino su sacralización por lo interior. En otros términos, Malraux no ha captado el núcleo del misterio de la *Encarnación*, en la cual lo trascendente, terrible y sagrado, se hace profundamente inmanente a lo humano, hasta el punto de unírsele en la unidad ontológica de persona, pero salvaguardando *en esta misma unidad* la integridad de la naturaleza humana asumida. Como dice el P. Couturier, "este matrimonio de la encarnación y de la trascendencia hace *lo sagrado cristiano*".

La falta de esta distinción elemental explica una serie de errores en los estudios de Malraux sobre el arte bizantino y el romano-gótico. En el arte bizantino ve bien la "sacralización" del hombre y del mundo, pero no distingue, o apenas, el aspecto humano, que sin embargo es allí parte esencial. André Grabar centra su admirable libro *La peinture byzantine* en el diálogo milenario entre los aportes de la antigua Roma y los de Oriente: cada vez que el arte bizantino se ha renovado (en el transcurso de las cuatro edades de oro que conoció), lo hizo volviendo cada vez a su fuente greco-romana, *es decir a su fuente humana.* Malraux parece descuidar estos matices; un ejemplo dará fe de ello. A propósito del mosaico de Torcello, escribe esta frase: "Todo el encantamiento bizantino está en esta última figura, solitaria en el fondo de su cúpula sombría, para que nadie turbe su diálogo con el destino. Debajo se alinean santos y profetas; más abajo todavía, la verdadera muchedumbre que ora. Allá arriba está la noche hereditaria de Oriente, la noche que hace del firmamento una irrisoria agitación de astros, y de esta tierra un espectáculo tan vano como la sombra de los ejércitos cuando esta deriva de lo efímero no está reflejada por el semblante meditativo de un dios" (pp. 210-11).

La frase es admirable, pero olvida un aspecto importante del arte bizantino mismo. Basta haber visto el mosaico en cuestión, o la notable reproducción en colores del libro de Grabar, para comprender que Malraux confunde lo sagrado cristiano con ese sagrado ambiguo e impersonal que, esta vez realmente, impregna las figuras del arte búdico, por ejemplo. Malraux habla primero de una cúpula "sombría": la cúpula es de un dorado resplandeciente, que hiere de tal modo la vista que el perfil de la Virgen recién se percibe después. Ahora bien, según el mismo Malraux, el áureo fondo de los mosaicos representa la luz celestial! La soledad de la figura de María en el fondo de la cúpula no está, pues, vinculada a su "diálogo con el destino"; el cielo en que ella se encuentra no es, tampoco, "una irrisoria agitación de astros". Es inútil insistir en esto; Malraux ha confundido "la imperiosa abstracción bizantina" (p. 239) con la noche estelar, impersonal, cósmica, de las religiones orientales. El mosaico de Torcello representa a la Iglesia, de la cual María es el "ícono escatológico"; alrededor y por encima del altar, el mosaico hace sensible, por medios visibles, la invisible liturgia paradisíaca en la que la liturgia terrena hace entrar al pueblo de Dios; el mosaico representa la "transfiguración" del mundo por la Iglesia, y de ningún modo "la deriva de lo efímero reflejada por el semblante meditativo de un dios".

Diríase que el Cristo bizantino ha sido contemplado por Malraux sólo bajo su aspecto divino. Por contraste, no ve del Cristo romano-gótico sino el aspecto humano, pues únicamente subraya eso por lo cual el arte románico se opone al bizantino (lo que también es un exclusivismo peligroso, y un error desde el punto de vista de la historia del arte): así como el majestuoso Cristo de Vazelay va hacia el bello Dios de Amiens y hacia las *pietà* del siglo XIV, así también Dios va hacia Jesús (p. 237). Dice bien que el gótico es arte de la Encarnación, y que el cristianismo se funda en un acontecimiento concreto e irrecomenzable —"los dioses griegos tenían sus atributos, mientras que la Virgen presenta a su Hijo, y Cristo lleva su cruz" (pp. 217-18)—, pero esta misma encarnación, es concebida por él a la manera nestoriana, es decir no ve en ella sino al hombre divinizado, al "carpintero en agonía hasta el fin del mundo" (p. 221).

Es evidente que Malraux no ha comprendido el carácter específico de lo sagrado cristiano, la encarnación de Dios en una naturaleza humana que es transfigurada y *por lo tanto* salvada en su ser mismo de naturaleza "humana". He aquí por qué escribe que ningún arte va del hombre a Dios, sino que

todos van del dios al hombre (p. 281); por qué, también, de la sonrisa gótica —que es sin embargo la prueba experimental de que lo sagrado cristiano no destruye la naturaleza, sino que la perfecciona— pasa progresivamente a Giotto y al arte del Renacimiento que se volverá a hacer profano. Verá allí el origen de esta decadencia hacia las artes de "ficción", de las cuales ya se ha hablado, pero al mismo tiempo existe allí también una contradicción, esta decadencia derivaría necesariamente del principio mismo del arte cristiano occidental: la humanización de Dios.

La heterogeneidad que Malraux percibe entre el arte bizantino y el occidental; entre el Cristo bizantino, divino hasta el punto de destruir lo humano, y el Cristo romano-gótico, tan humano que concluye por no ser más Dios, es ante todo un error de historia del arte; pero este error se explica por la incomprensión de Malraux frente al misterio original de lo sagrado cristiano, que armoniza —sólo él— lo divino con lo humano, lo trascendente con lo inmanente, sobre el rostro divino-humano de Jesús, y, por participación, en el de los santos y santas que le forman cortejo. Por lo demás, basta notar que, para Malraux, el arte románico es esencialmente una preparación al arte gótico (p. 237) para medir la importancia de su error: porque el arte románico no es un estado previo al gótico, aunque éste siga a aquél, sino *otro* arte cristiano, próximo también al verdadero arte bizantino.

Un final de frase hará, en suma, captar lo esencial de esta última crítica sobre la ambigüedad de lo sagrado en Malraux: "Toda figura románica está humanizada; aunque profundamente religiosa, ya no es más sagrada" (p. 230); se puede apreciar que lo sagrado y lo humano en Malraux son nociones contradictorias; esta contradicción aparece a menudo en las religiones panteístas del Asia milenaria; pero, precisamente, *está ausente del mundo cristiano* porque, por definición, Dios se ha encarnado para salvar a lo humano, para consagrarlo y sacralizarlo sin destruirlo; no existe, pues, esa diferencia entre "religioso" y "sagrado", que Malraux parece afirmar, a menos de definir el alma religiosa por "la angustia profunda de ser hombre"; pero esta "definición" expresa sólo una de las raíces del sentido religioso, y no el contenido de la religión; *a fortiori*, tampoco el de la religión cristiana.

Este texto es absolutamente característico del divorcio que Malraux distingue entre lo sagrado y lo humano; la notable crítica de André Rousseaux sobre *Les voix du silence* está centrada en esta laguna de la visión malroxiana. La falta del sentido de la encarnación (tan profundo en un Péguy) ex-

plica la incomprensión de Malraux frente al arte gótico, por ejemplo, que ha introducido tan maravillosamente lo sagrado en lo humano: a esta penetrante afirmación de André Rousseaux (*Littérature du XXe siècle*, t. IV, p. 180) yo añadiría simplemente que el arte bizantino y el románico han hecho lo propio, pues es ésta la característica de todo arte cristiano.

Estas observaciones no deben hacer olvidar las riquezas de análisis que contiene *Les voix du silence*: la lectura de este libro marca un jalón en la historia de una vida, pues obliga a renovar numerosas perspectivas; además, las graves críticas que acabo de hacerle dejan intactas las conclusiones de Malraux respecto a las cuales he manifestado mi conformidad, y cuya importancia ya se ha visto.

Supongo que se habrá vislumbrado la renovación de perspectiva que el cristianismo introduce en lo sagrado y por ende en la concepción del arte. Malraux no ha comprendido el milagro cristiano, que transfigura sin destruir las sonrisas y las lágrimas de los hombres, porque esas sonrisas y lágrimas han sido —y lo son aún— las del mismo Cristo, viviente en su Iglesia. *Las voces del silencio* resuenan con indecible belleza: se experimenta después de su lectura, como después de leer cualquier libro de Malraux, una "especie de entusiasmo humano"; el autor da allí testimonio de un sentimiento infinitamente más auténtico desde el punto de vista religioso que el de un Sartre o el de un Montherlant, por ejemplo. Pero Malraux se ha dejado atrapar en las redes de un falso dilema —ser sagrado, pero entonces dejar de ser hombre; ser hombre, pero entonces estar solo ante un mundo vano y esforzarse por compensar ese vacío con la moneda de lo absoluto que es la creación artística—, se ha dejado desgarrar por el llamado de dioses inhumanos y la altiva desesperación de no ser más que un hombre que se sabe mortal, porque no ha sabido ver —y sin duda los cristianos son responsables de ello— que lo divino y lo humano se unían en un síntesis sagrada, fundada sobre el amor, en el pueblo de nuestras iglesias románicas, góticas, basilicales y bizantinas, esas iglesias y ese pueblo que son un reflejo de la ciudad santa de lo alto, libre y sagrada, la Jerusalén celestial.

CHARLES MOELLER
Maître de conférences
à l'Université de Louvain.

CONSIDERACIONES SOBRE EL PROBLEMA DEL CINEMATÓGRAFO [1]

Observación preliminar

El cinematógrafo ha tomado dimensiones tan enormes, impresiona hasta tal punto como algo firmemente asentado y en continuo crecimiento, que se hace necesario dedicarle nuestra más seria atención: no en vano cala tan hondo en la vida de todo el pueblo y es capaz de causar daños tan considerables.

Dado que el cinematógrafo deja a menudo una impresión desastrosa en quien lo examina con escrúpulos artísticos y morales, este censor corre el peligro de ignorar con qué insistencia algo reclama aquí que se le haga justicia. Bastará sin embargo con que recuerde su responsabilidad.

Su primer intento para resolver la cuestión bien podría ser: el cinematógrafo no merece que se lo tome en serio. Es y será siempre una forma carente de valor. Lo único que le pido es una ayuda, que nuestra época misma nos ofrece para equilibrar su intranquilidad. Sólo espero pues que el cine me dé lo que está dispuesto a dar con cierta altura y buen gusto, y que no pretenda empinarse a una significación cultural que no le corresponde.

En el proceso podrá surgir mucho bueno: corrección en el pensamiento, fuerza moral, deleite estético. Pero será solamente como aparición marginal. Torturaríamos la perspectiva total si nos empeñáramos en deducir de aquello el rasero para medir todas las dimensiones de la cuestión.

Esta interpretación no deja lugar a dudas, y puede suponerse que oca-

[1] En lo que sigue a continuación se reproduce una clase correspondiente al "Seminario de arte cinematográfico", llevado a cabo en la Universidad de Munich. Apareció originalmente en junio de 1953, publicado por la Revista alemana "Hochland".

sionalmente debe inquietar también a quienes defienden la misión artística del cinematógrafo. Se apoya empero aquella opinión en el hecho de que el cine se transformó muy pronto en un arte para multitudes. El espectáculo con el que está más emparentado, el drama, tuvo origen en un dominio cultural muy exclusivo, o sea el del culto; cuenta con una larga historia y con notables representantes y, mucho tiempo después de haber pasado al teatro profano, se mantiene todavía ligado en cierto modo al estrato social superior. ¡Qué diferencia si pasamos al cine, arte advenedizo y predestinado al ámbito de la gran masa! Los técnicos y los comerciantes no tardaron en darse cuenta de que este nuevo medio respondía a instintos permanentes y encerraba así las más amplias posibilidades. A ello se unió también la intención de halagar al pueblo y orientarlo por medio de la propaganda política: es decir, la oportunidad de ejercer influencia sobre las masas merced a este instrumento.

Por ello las películas se despojaron pronto de toda medida y recato, para consagrarse al placer del mayor número: innumerables representaciones diarias, más aún, varias veces al día; innumerables salas de exhibición, de todos los tamaños y categorías; gigantescos capitales en movimiento; todo un mundo de personas, organizaciones y complejos aparatos técnicos. Y el inevitable corolario: una producción en masa, con sus efectos y consecuencias.

De ahí que, entre los hombres de elevadas miras culturales, echara raíces la impresión de que el cinematógrafo es algo que no merece mayor consideración. Síntomas inequívocos lo demuestran. Mientras el teatro exige de su público ciertas formas —un atuendo más escogido, cierta actitud solemne y ponderada—, el espectador cinematográfico se desembaraza de tales deberes: asiste en traje de calle y permanece no pocas veces en el interior con el sombrero puesto; en algunos países hasta se permite fumar durante la exhibición, amén de otras libertades por el estilo. Todo esto demuestra que se le tiene en menos, no por principios preconcebidos y meditados, sino por un seguro e inevitable juicio de valor.

El fenómeno

I

Ya que estamos empeñados en indagar lo fundamental, debemos buscar ante todo la esencia del fenómeno.

Y en primer lugar, a partir de él mismo, preguntarnos de dónde procede

su inferioridad valorativa. Esto nos permitirá iluminar con todo detalle los momentos negativos —y ruego al lector que conceda a esta crítica todo el espacio que merece. No nos complaceremos en ella por sí misma, sino por las conquistas positivas que promete. Pero luego, y orientados por nuestro mismo planteamiento, deberemos preguntarnos si no hay en el cinematógrafo posibilidades de genuino valor y, si la respuesta es afirmativa, cuál puede ser la índole de tales posibilidades.

El punto crítico parecería encontrarse en la relación entre la realidad y la versión artística que de ella da la fantasía, tal como la encontramos desde los comienzos del film.

Arte no es sinónimo de realidad [2]. El arte concibe una apariencia del mundo, la elabora hasta incorporarla a su propia esencia —a lo que en él pueda haber de esencial— y la devuelve en el espacio irreal de la representación. Es natural que se mantengan en el arte elementos de la realidad: el color, el mármol, el sonido, la palabra hablada o impresa, etc.— pero lo que verdaderamente importa, la forma contemplada, oída, expresada, se esconde detrás de todo aquello, en la fantasía, y exige que quien contemple, lea o escuche la obra de arte afine sus ojos para percibirla y aguce sus oídos para captarla.

Tomemos como ejemplo el arte dramático, que aquí se encuentra particularmente cercano. Un actor sale a escena, digamos Joseph Kainz. Se trata de un hombre de carne y hueso, y así se lo considera expresamente en el momento de juzgar su capacidad. Pero lo que realmente cuenta aquí es Hamlet, y éste sólo existe en la representación. Cuanto más grande sea el actor, tanto más logrará transformar su propia realidad en el material dentro del cual vendrá a encarnarse a nuestra vista la esencia y el destino de la creación poética.

Es natural que siempre quede algún residuo, y éste puede ser muy considerable; así es sobre todo en el caso de artistas que, dentro de la creación del poeta, siempre continúan representándose a sí mismos —recordemos por ejemplo a Eleonora Duse o, salvando las distancia, a Paula Wessely. No deseamos aquí suscitar otra cuestión: si estos actores representan así su pro-

[2] Ver al respecto Guardini, Ueber das Wesen des Kunstwerks 1952, p. 41 sqq.

pio ser empírico o bien corporizan su idea, siempre sólo esbozada y jamás realizada; en todo caso, la tensión entre realidad y representación queda limitada a la personalidad del actor. La misma escena comprende igualmente elementos de la realidad: el espacio, los enseres empleados en la utilería, etc., aunque su número es relativamente limitado. Tanto más valor se concede a la puesta en escena cuanto más restringidos sean los medios de que se vale para conjurar el ámbito irreal del drama. Sus más altas formas de creación, en manos de los más grandes poetas y ante los públicos más atentos y avisados —estoy pensando en la escena griega y en la shakespeariana, como también en el teatro clásico de franceses y alemanes— lograron su objeto con el mínimo de exigencias materiales. Quien quisiera asistir debía estar dispuesto a evocar y contemplar en su interior lo representado.

Todo lo contrario ocurre con las películas: de ellas se da por descontado que encierran la mayor cantidad posible de realidad.

El espacio que se nos muestra no es el artificioso de la escena, sino el real de puertas afuera: la naturaleza, la ciudad, la arquitectura. Se consideran como especialmente logradas aquellas películas que nos transportan a los más variados paisajes —montaña, selva, desierto— y a los dominios del mar y del aire; en las que visitamos ciudades, castillos, fincas y jardines; que nos llevan de la fábrica o el hospital al *restaurant* y aún a la comisaría. Nos obligan a realizar todos los movimientos reales: viajar, cabalgar, volar y hasta nadar por debajo del agua; aparecen hombres en todas las formas de vida personal o comunal, hombres empeñados en sus intereses culturales o que sirven de ejemplo para aclarar ciertas situaciones sociales, etc. Se nos entrega pues realidad en medida extraordinaria.

También aquí interviene, por supuesto, la capacidad para imponer nuevas formas: según el arte con que se haya elegido paisajes y panoramas para relacionarlos con la acción, y la manera como se presenten y anuden con lógica los personajes y acontecimientos. Es tarea del director el dosificar de tal modo los elementos de la realidad que el espectador pueda deducir de ellos la existencia y el destino humanos que constituyen el argumento. Pero, por regla general, esta elaboración se cumple sólo a medias. Comúnmente se nos presenta una masa abrumadora de realidad inmediata, en la que apenas se ilumina una insignificante mota de arte.

No nos sorprende por tanto que casi no se preste atención a dicho ele-

mento artístico. Lo que el público busca es la vida real, sólo que "mejorada": la amplitud del mundo en lugar de la estrechez de la propia existencia; gente bien vestida en lugar de las míseras ropas de siempre; riqueza en lugar de las propias limitaciones, y constante agitación en lugar de la monotonía cotidiana. En cuanto al contenido más profundo del acontecer, si es que existe, rara vez se lo percibe: no hay más que observar la indiferencia general de los espectadores, sus risas fuera de lugar y otros síntomas parecidos. En resumen, lo propiamente artístico: la estructuración y complejidad de los sucesos, las alusiones que los entrelazan, los detalles reveladores del hombre y de las cosas, todo ello provoca apenas alguna reacción en el público aficionado al cinematógrafo. Lo que él pretende es la realidad inmediata, en la forma menos diluída, más excitante y más indiscreta posible.

No nos admira entonces que se considerase como un progreso indiscutible cuando se agregó el sonido a la austeridad del cine mudo; y luego los colores; y por último el espacio y el relieve, hasta el punto de que, según se dice, el espectador tiene la sensación de encontrarse en el medio mismo de las personas y cosas que se le muestran.

Por paradójico que parezca, la importancia de la realidad se revela precisamente cuando lo mostrado no es real. Se construye, por ejemplo, un pequeño edificio de cartón, para fotografiarlo después de manera que parezca un castillo de verdad. Lo que se exhibe es justamente lo contrario del decorado teatral. Con éste no se nos pretende engañar, sino ofrecer simplemente un signo al poder de la imaginación: bien claro lo vemos en la escena shakespeariana, en la que, por ejemplo, se coloca a la izquierda un cartel con la inscripción: "Aquí hay un bosque". Dicho cartel es como un desafío a la imaginación del espectador, para que evoque en su fantasía un paraje selvático; en cambio el artefacto de cartón tiende a producir la impresión de que nos hallamos realmente ante un castillo verdadero. Es por lo tanto una realidad simulada.

Lo mismo se aplica a la mayoría de los trucos. En mi opinión, no se trata de medios para depertar la facultad de evocación, sino de exageraciones mentirosas de la realidad.

Así se explica sin esfuerzo por qué las películas no son capaces de corporizar lo misterioso. En el momento en que el Hamlet teatral ve al fantasma, ya sentimos todos el soplo del misterio. Pero no porque exteriormente asista-

mos a algo horroroso: el más allá surge del elemento poético del lenguaje, de los ademanes escénicos, de la necesidad misma de la situación, es decir, de fuentes genuinamente artísticas. Pero si es en un film donde debe aparecer lo misterioso, ello ocurrirá mediante engañifas que en apariencia ignoran las exigencias del tiempo y del espacio. No se evoca pues un genuino misterio, sino que se escamotea la realidad en un falso misterio. Muy instructivo es al respecto el *Orphée* de Jean Cocteau, donde se pretende hacer patente el misterio de la muerte. En el fondo, por medio del intelecto, agrega a la realidad inmediata ciertas sugestiones misteriosas, no sin antes haber despojado a esa misma realidad, mediante su universal escepticismo, de toda apariencia de verdad y solidez.

Una película así colmada de artificiosa realidad no puede confundirse con un cuento.

El cuento confía ante todo en la fantasía imaginativa. Especialmente en un tipo particular de fantasía, levemente rozada por el misterio de la existencia: la fantasía confiada, y en cierto modo crédula, del niño o del adulto que aun conserva algo de niño. Se erige así un mundo que en los demás aspectos fluye como el real. En él la bondad no es solamente la norma del deber, sino también, con alcance inmediato, la ley del existir: el hombre bueno es también hermoso, o está en trance de serlo; el noble es el que recoge el encomio y el honor; el corazón piadoso tiene poder sobre la vida; y si a la princesa le va bastante mal en ocasiones, al final sabemos que volverá a su prístino esplendor. Pero todo ello no es engaño, sino fe y verdad profética. No falsea la realidad, sino que ayuda a soportarla con los recursos del ensueño. El cinematógrafo en cambio confunde los valores. Echa fantasía y realidad en el mismo caldero, para estropear una y otra en una mala mezcla. Vemos así que, en general, el espectador medio sale descontento del cine, con un reproche contra la vida a flor de labios, ya que por influjo de lo contemplado no se encuentra satisfecho en ninguno de los dos planos.

Cuán alejado está del film el mundo genuino de los relatos infantiles, es algo que comprobamos una y otra vez, cuando nos dejamos tentar por alguna película en que se reelabora un cuento. Nos encontramos siempre ante la misma tendencia a desvirtuar: en lugar del misterio, en el que se agita el sueño infantil, o del mito, en el que se desliza inconscientemente el ensueño de los mayores, se nos presenta un engaño, es decir, una realidad adulterada. Y no valgan como excepción ciertas obritas graciosas y de éxito,

como las de Walt Disney. También ellas trastruecan el elemento del que se nutre la conseja.

De todo lo que acabamos de considerar se desprende el mayor peligro ético que entraña el cine, y que no es tanto la inmoralidad como la falsedad.

No se trata de la irrealidad, que estaría en la naturaleza misma de las cosas. Hamlet no es una figura real sino una creación poética: aquel hombre singular, de un destino tan trágico como conmovedor, que fuera creado por el genio de Shakespeare. Y sin embargo es verdadero, porque revela aspectos de la vida; y lo hace tanto más efectivamente cuanto menos sienta el espectador la tentación de substituirle una personalidad empírica cualquiera, la suya menos que ninguna. Esto precisamente consigue el cine. Nos da realidad, pero corregida según los anhelos del público.

El resultado es tremendo: realidad sin verdad. Un mundo constituído con elementos verdaderos, pero sin que haya en él un orden. Despierta siempre la misma impresión: Así sería si tú pudieras, como desearías... si te encontraras con gente que vale la pena... si lograras una verdadera oportunidad...

En el mundo cinematográfico, tal como lo conocemos, nada hay genuino. El sentimiento se ha hecho sentimentalismo; lo trágico se ha convertido en un caso de mala suerte. La dicha ya no es el premio que alcanza la virtud, sino un juego afortunado en la lotería de la vida. Su lógica no es la de la realidad genuina, como tampoco es la de la revelación poética: se rige por los deseos más triviales de la vida, que no se atreven a mirar las cosas como son, con sinceridad y coraje. Y las consecuencias no podrían ser más calamitosas, si pensamos en cuántos hay que han calcado su ideal humano sobre las dimensiones cinematográficas, y que han formado sus conceptos para la interpretación de la vida a base de lo que ocurre en las películas.

Esta misma atmósfera de falsedad es la que torna realmente perturbadoras las excitaciones de tipo sexual. El fundamento de toda ética es la verdad, y por ella se orienta el juicio moral. Pero aquí no hay verdad alguna, todo es falso. Pensamientos, sentimientos, belleza, valor, éxito, pasión, curso de los acontecimientos, todo esto suele ser falso en la mayoría de las películas. Así pierde la conciencia sus fundamentos y no está ya capacitada para discriminar.

II

Se nos plantea otro problema ante la estrecha relación que guarda el cinematógrafo con la técnica. Recordemos una vez más que debemos ver ante todo el lado desfavorable de la cuestión, si es que la valoración positiva no ha de diluirse en mera palabrería idealista.

En el teatro, la representación surge renovada cada vez de la actividad del intérprete. No pretendemos negar que haya sido preparada por el estudio y la experiencia, o que la repetición de la misma pieza no entrañe el peligro de caer en lo rutinario: ¿qué actor no se ha forjado en el curso de su experiencia una serie de expresiones, actitudes y efectos, a los que siempre recurre en caso de necesidad? Mas, a pesar de ello, en cualquier momento puede intervenir la inspiracion y conferir al todo una forma nueva. Vayamos a ver a menudo la misma obra y, cuanto más grande sea el artista, con mayor fuerza tendremos la impresión de que el drama se ha desarrollado únicamente aquí y ahora.

En el cinematógrafo en cambio es esencial la mecanización. Nada se deja aquí a la inspiración: una totalidad ha sido fijada mecánicamente de una vez por todas, y maquinalmente volverá a reproducirse siempre del mismo modo. Hay que cuidar pues hasta el mínimo detalle. Como aspiración ideal, debe haberse alcanzado una perfección absoluta. Resulta así más dudosa su espontaneidad. Consideremos también que la filmación se realiza en tomas muy breves, por lo que la continuidad de la acción es más difícil de imponer que en el juego escénico.

Si asistimos varias veces a la exhibición de una misma película, veremos el mismo gesto en idéntico lugar, oiremos igual inflexión de voz y nos conmoveremos tal vez con situaciones emotivas que, por su índole misma, sólo podrían haber ocurrido una sola vez. Así apreciaremos cómo se ha petrificado lo que por esencia debiera fluir en libertad, o sea la vida. La experiencia se hace pronto insoportable, de modo que nos vemos privados de lo que realmente lleva a conocer una obra de arte: el mirarla o escucharla con frecuencia, el habituarnos a su atmósfera. El cinematógrafo es por naturaleza bosquejo, le preocupa ante todo causar efecto y sensación.

El conocido método del "doblaje" [3] demuestra con relieves particularmente

[3] Se refiere el autor, con el nombre de "sincronización", al procedimiento de doblar

desagradables hasta dónde ha penetrado la técnica en el corazón del proceso.

En el hombre, la palabra mana del mismo centro vital del que proceden los gestos, los ademanes y la acción. Hablar y hacer no están en él "sincronizados": idéntico impulso fundamental —digamos la alegría, la alegría de este hombre en esta hora de su vida que no habrá de repetirse— se expresa espontáneamente en la palabra y en el gesto. Todo lo contrario ocurre en el "doblaje", en el que hay dos centros de actividad: la del artista del que procede la acción y la del locutor que pronuncia las palabras. Lo segundo viene a superponerse a lo primero, de modo que ambos centros nunca podrán identificarse. De ahí que, aun en las producciones mejor logradas, se tenga siempre la impresión de un discurso que corre paralelamente al gesto o a la actitud, o sea de una declamación.

Y no hablemos del penoso efecto que causan los pasajes en que la palabra de nuestro idioma contradice la posición labial exigida por el idioma original, inglés o francés; o cuando se remiendan las frases en la mejor forma posible, hasta imponer una precaria armonía.

Los adversarios del cinematógrafo claman: aquí se revela la escasa dignidad de todo el fenómeno. El cine ocupa una posición tan humilde y se tiene tan en poco la capacidad del público para discriminar sobre los genuinos valores, que nadie siente escrúpulos al imponer al público y a la obra esa adulteración, que afecta al centro mismo del espectáculo. Más aún, el público llega a protestar cuando "no entiende". A condición de apreciar lo que se dice, no le importa aceptar la hibridez de aquel método esquizofrénico. Si hace caso omiso de tal monstruosidad, es porque nada le importa el arte.

Y sin embargo, con esto no queda dicho todo. Estoy seguro de no mencionar nada nuevo al referirme al punto crítico al que han llegado la capacidad de ver y la de oír como consecuencia del desarrollo técnico. El oído y sus funciones deben dejarse, naturalmente, para una discusión del problema de la radiotelefonía; atengámonos aquí a la vista.

Suele decirse que el hombre de hoy no se contenta con pensar, sino que desea además emplear sus ojos. Para ello se han perfeccionado en nuestro tiempo la fotografía y la técnica de la ilustración: reproducción de pai-

las voces de los actores, sistema antiartístico impuesto en mucho países de Europa y Asia, pero que ha encontrado el más franco repudio entre nosotros (*N. del T.*).

sajes, aspectos culturales, obras de arte, costumbres de otros pueblos, etc. Todo ello, se nos dice, enseña al hombre a ver mejor, a imaginar más plásticamente, a enriquecer su vida interior. ¿Es verdad esto?

Lamentablemente, no. Porque "ver" real y verdaderamente es atender a la peculiaridad de lo observado, imbuirse de su esencia, apreciar de qué modo dicha esencia se expresa en su estructura, cómo se desarrolla, etc. Naturalmente, esto no se consigue en cualquier momento, con rapidez, a menudo y en vertiginoso desfile, condiciones todas que las ilustraciones de periódicos y revistas pretenden imponer a nuestros ojos. Los agobian más bien con un cúmulo de cuadros, varían las impresiones en rápida sucesión y las oponen con agudos contrastes. Para no hablar del elemento de excitación y estímulo con que todo viene salpimentado: que no aparezca el hastío a ningún precio... hastío que sólo puede aparecer porque se cuenta de antemano con producir únicamente una impresión superficial. En realidad y como consecuencia, el hombre de hoy, en lugar de ver más, ve cada vez menos. Ocurre algo semejante a lo anotado sobre la capacidad de evocación: la visión se torna más pasiva, más chata, menos aguda, y se niega más y más a realizar lo que es medular en toda genuina visión, a saber, la captación de la esencia tal como se revela en lo individual.

En la misma dirección cooperan los efectos del cinematógrafo. Es obvio e indiscutible que se dirige ante todo a los ojos. Da a la apariencia óptica una importancia aun mayor que el teatro, en el que la palabra siempre aspira a predominar más que en las películas. Aunque algún día el diálogo cinematográfico se libere del modelo dramático y se llegue a comprender cuál es su posible desarrollo como forma artística independiente, el cinematógrafo tendrá siempre su punto de gravedad en lo óptico. ¿Creeremos pues que alentará el arte de ver como medio para establecer un nexo con el mundo? La cuestión me parece muy dudosa. Apenas dejamos de entender por "ojo" la mera cámara orgánica para captar imágenes y lo consideramos como el momento subjetivo en la comprensión esencial del mundo, nos vemos obligados a confesar que el cine le trae más daño que provecho. El que ha visto mil paisajes en las películas, ya no podrá captar la realidad del paisaje en el caso de hacer una visita a la región en que fueron tomados. El que se acostumbre a la vertiginosa sucesión hebdomadaria de los noticiosos: carreras, encuentros de box, celebridades, catástrofes, desfiles de modelos o de animales de exposición, etc., etc., todo en el más violento contraste y acompañado por el chis-

porroteo de la jerga periodística, "verá" luego los rostros y acontecimientos de la vida real con la fugacidad de impresiones cinematográficas.

Todavía podríamos enumerar muchos más entre los rasgos negativos, pero nos contentaremos por ahora con los mencionados. Bastan para llegar a la conclusión de que, tanto por su relación con la realidad como por sus contactos con la técnica, el cinematógrafo está condenado a un carácter equívoco.

Habría pues que considerarlo como producto de mediocre valor, y que hallaría su mayor ganancia al resignarse a ello. La inmensa mayoría de espectadores cinematográficos —es decir, los llamados a soportar el fenómeno— parecen estar de acuerdo con aquella opinión. Es evidente que no quieren otra cosa, sea porque les falte disposición o capacidad para aspirar a algo más. Pero si en el fondo, y tal vez sin tener ellos mismos clara conciencia, hubieran deseado algo más, pronto renunciarían a tales pretensiones. He aquí la prueba: el que se ha formado en la escuela del cinematógrafo pierde la capacidad de hallar interesante una obra de teatro, y no hablemos de captarla adecuadamente.

Y aquellos que desean algo más, y están capacitados para exigirlo, consideran con toda lógica que estaría fuera de lugar querer imponer sus exigencias al cinematógrafo. Se resisten a concederle el rango de verdadero arte, y lo toman más bien como mero elemento de distracción: algo que a la vez utilizan y desprecian. Cuando desean lo genuino, van al teatro [4].

Posibilidades

I

¿Queda dicho todo con esto? Evidentemente no, puesto que hay películas de muy otra calidad, y espectadores que buscan otra cosa en ellas.

Debemos entonces preguntarnos si estas producciones son solamente apariciones marginales o si pertenecen al núcleo mismo del fenómeno. Más aún,

[4] Gracias a estadísticas aun no publicadas, se me asegura que, a partir del gran desarrollo del negocio cinematográfico, ha aumentado el por ciento de obras verdaderamente valiosas representadas en los teatros. El cine ha liberado al teatro de exigencias inferiores.

si no se transparentará en ellas la verdadera significación del cinematógrafo, con lo que todo nuestro planteamiento tomaría un giro muy diverso.

Una vez más debemos tener presente que los puntos de vista por los que se rige la gran mayoría del mundo fílmico de hoy son de orden puramente crematístico. El cine pertenece por necesidad a la industria del entretenimiento, que sólo se propone ganar dinero a manos llenas y para ello procura satisfacer, hasta donde lo permiten las leyes y la tolerancia policial, los deseos más groseros del público.

Por lo tanto, al abrir juicio sobre al arte cinematográfico, es necesario distinguir entre su situación real y sus posibilidades esenciales con una precisión mucho mayor de la que requiere el teatro. Desde su mismo origen éste se rige por lo que tiene de más valioso; en él nos encontramos al primer golpe de vista con lo bueno y esencial, y lo menos valioso se caracteriza por sí mismo como una desviación. El cine en cambio es casi todo desviación, y es preciso investigar en busca de lo esencial. Y dado que, por estos motivos, el reconocimiento de tal esencia —digamos: una estética y ética del cinematógrafo— se hace más difícil que en el drama, ya históricamente delineado por el nivel de lo mejor y aun de lo óptimo, ¡cuánta mayor dificultad encontrarán la crítica práctica y la pedagogía! Se les opondrá una masa de intereses, indiferencia y afán de placeres, contra la que deberán luchar con tanta prudencia como decisión.

Hay películas que impresionan fuertemente como verdadera revelación de vida.

Pensemos por ejemplo en el film americano "Labios sellados" [5], donde se muestra cómo un médico enseña a hablar por señas a una niña sordomuda: ella despierta así a la vida espiritual y al misterio de la personalidad. No es una mera fotografía, es una re-creación de la humanidad. Se muestra algo esencial y se revela un destino con una profundidad que no está al alcance de una simple reproducción fotográfica. Y todo se afirma con esa profundidad en la que se torna sensible la "existencia".

[5] El autor se refiere con toda probabilidad a una película que se conoció en nuestro medio con el título de "Belinda"; en cuanto al ejemplo que discute a continuación, lo conocimos no hace mucho con el nombre de "Antesala del infierno" (*N. del T.*).

Ello ocurre sin embargo en forma distinta a como lo hace el teatro. Asistimos de mucho más cerca, con presencia mucho más inmediata. Nos encontramos frente a una especie de exactitud científica. Los rostros en primer plano, por ejemplo, no sólo se limitan a reflejar tristeza, horror, belleza, sino que dicen además: ¡prestad atención!, ¡así es el dolor, así es el terror, así es el hombre! Esto puede llegar a importunarnos: demasiado cercano, demasiado exacto. Pero aunque así ocurra con frecuencia, la película mencionada demuestra que ello no debe fatalmente suceder; que hay aquí más bien una posibilidad de colocar al espectador con particular inmediatez ante lo humano y lo real, sin caer en la información fotográfica, o sea en la mera reproducción de lo real.

En dicha película se limita la acción a un número relativamente reducido de hechos y de personajes. Pero las hay también con mayor complicación y riqueza argumental, como la que hemos visto no hace mucho tiempo con el título de "Seccional 21ª". Que se mantenga en el recuerdo es ya un indicio de su valor; por lo general, apenas hemos visto una película cuando se nos va ya de la memoria. Al recordar aquélla en cambio nos damos cuenta de qué buena era. Se trata de la lucha de un inspector de policía contra el delito. Pero se trata igualmente de su problema personal, en la medida en que su odio contra lo ilegal no le permite ver al ser humano en el delincuente. Será la muerte quien venga a abrirle los ojos. Todo se desarrolla en una comisaría, con su trajín y su crudeza, pero todo es genuino. No sólo correcto como información sino también íntimamente revelador.

¿Por qué son buenas estas dos producciones? Habría que decir ante todo que el material de realidad se mantiene, como ya dijéramos, dentro de límites relativamente estrechos, y que son excelentes los actores encargados de expresarlo. Y en primer lugar: la transformación artística de la realidad se logra en medida sorprendente. Paisajes, calles, caminos; una aldea con sus limitados horizontes, una granja con sus tareas y una comisaría con su rutina, todo ello permanece dentro del campo vital de los personajes y se convierte en genuino elemento de la acción.

O sea que la relación es muy diversa de la que encontramos en el teatro. En la escena —si vamos a la esencia— sólo el actor es real. Y no olvidemos que tanto los griegos como los japoneses limitan todavía su realidad al imponerle una máscara; que las primeras formas del drama occidental, los mis-

terios medievales, le prescriben una estilización litúrgica; más aún, ¡que Kleist y Rilke han llegado a decirnos que los actores ideales serían los títeres!

En el cinematógrafo la situación es muy otra. Se acentúa la realidad del actor como tal, y a ello contribuye por su parte el primer plano. Pero tambin el lugar y el ambiente —la miseria de la granja donde vive la sordomuda, la agitación de la estación policial en que se desarrolla la tragedia— están allí presentes como realidad. Bien podría decirse: la realidad es un personaje más.

Se perfila así un arte representacional que se impone por derecho propio, no como simple substituto o derivado del teatro.

Se nos podría objetar que las películas mencionadas son, precisamente, adaptación de piezas teatrales ya existentes: ¿no procederá de éstas lo que hay de más propio en su perfección moral? La verdad es que tal perfección se encuentra igualmente en aquellas películas que, por la amplitud de sus incidentes, el número de sus personajes y el cúmulo de objetos materiales, rebasan las posibilidades de la escena, más aún, abandonan conscientes y resueltamente su estilo: citemos como ejemplo "Ladrones de bicicletas". Lo que más salta a la vista, y lo que se mantiene en el recuerdo, son ante todo las calles y plazas de la ciudad. Se funden en una realidad única y despiadada: la "calle" como opuesta al taller y a la vida en el hogar. También ella se incorpora al drama, como uno de los extremos de esa realidad existencial cuyo otro polo es la búsqueda desesperada del hombre y la muda compañía del niño que trota a su lado. Las correrías de ambos y la calle interminable expresan en conjunto lo que aquí más interesa: la desolada tragedia de una vida de miseria. Y el poder de transformación del arte es tan grande que las calles realizan el milagro reservado en el teatro a las personas de los actores y a la utilería: intervienen en la acción.

Aun en los casos en que los sucesos exigen gran cantidad de personajes y movimientos de masas, pueden fundirse la realidad y la acción dramática en aquella ciudad peculiar: bastará con que recordemos las producciones rusas de la primera época, o francesas como "Kermesse heroica", "Les enfants du paradis" o "Monsieur Vincent". La acumulación de lo real es aquí considerable. El paisaje, la ciudad, los hombres, cosas y acontecimientos colman el campo visual. Pero nunca se tiene la impresión de que figuren tal como se dieran en la realidad, o bien como simple documento fotográfico. En

todo momento aparecen transformados; son siempre elementos dentro del drama, que en su acento más propio es algo irreal, representación, fantasía.

El mundo se convierte en fantasía, y la fantasía se eleva al rango de lo real. Asistimos a un especial entrecruzamiento, no muy diverso del solemne ritual en cuyas ceremonias el Estado se representa a sí mismo [6].

II

Parece evidenciarse aquí algo propio y genuino, que consiste en el encuentro, no realizable por otros medios, entre la realidad y la fantasía. Sólo así se revela la posibilidad de que en el drama intervenga el mundo, con la abrumadora totalidad de sus fenómenos, o, por el contrario, de que el drama se ensanche hasta los horizontes del paisaje y de las cosas, de la sociedad y la obra del hombre.

Para repetir algo que ya hemos anotado, podría defenderse la opinión de que el cine es un substituto del teatro, impuesto por las condiciones sociales y económicas de nuestro tiempo. El teatro queda limitado al estrato social superior —al menos en la época moderna— una vez desaparecidos el teatro al aire libre de la Antigüedad y de los misterios de la Edad Media. El cine en cambio es el teatro para todos. Lo que pueda haber de cierto en tal opinión merece considerarse, pero desde el punto de vista estético es falsa. El cinematógrafo no es un simple substituto del arte escénico, ya que posee características propias.

Tampoco es una derivación del teatro. Es natural que haya aprendido mucho de la forma de espectáculo imperante hasta su aparición; muchos artistas han pasado del uno al otro, o continúan su actividad en ambos terrenos. Pero la acción cinematográfica es diferente de la teatral, y se regirá cada vez con mayor decisión por sus propias perspectivas.

[6] Desde tal punto de vista podríamos recordar también los verdaderos jardines, en cuya forma, creada por la fantasía del jardinero, se interpenetran la vida humana y la obra natural. Este principio se revela con más fuerza en las líneas de un parque, y más todavía en la soberana transformación impuesta al paisaje por el barroco. También aquí se recurre a la colaboración de la realidad. El hombre y la naturaleza se distribuyen los papeles de una existencia civilizada. El preguntarnos a quién toca la parte principal y cuál es el sensentido del acontecer nos obligaría a ahondar mucho en el análisis de lo que significan relación natural y estructura social.

Una de las mayores posibilidades que —para bien como para mal— nos ha asegurado la técnica consiste en permitir, y aun imponer, al hombre un campo mucho más amplio para su vida y su actividad. Este campo es ya de ámbito mundial, no sólo en lo geográfico y político, sino también en lo humano y económico. No le queda al hombre otro recurso que pensar y sentir en forma más y más global. La vida sobre la tierra tiende a ojos vistas a acortar sus distancias, y todo depende de que el hombre asiente firmemente el pie en este nuevo campo: de que logre comprender las estrechas relaciones que entran aquí en juego, asumir la responsabilidad que sobre él recae, y desenvolver los esfuerzos e iniciativas que se le exigen.

Tal vez el cinematógrafo nos muestre uno de los caminos para realizar ese ideal en el terreno artístico. De que se interprete esta misión con altura y honradez dependerá su carácter como obra de arte, siempre que el concepto de obra de arte al que estamos acostumbrados no se demuestre como inapropiado, en cuyo caso habría que adoptar uno distinto. Un concepto en que se exprese la aparición de una forma dramática mediante la cual la fuerza del hombre para contemplar, sentir e imaginar toma posesión de la realidad del mundo como tal.

Tal toma de posesión merced a las formas dramáticas presupone la existencia de una técnica y saca partido de todas su posibilidades. Podríamos anotar aquí una diferencia más respecto de la escena.

Naturalmente, también la escena aprovecha las posibilidades de la técnica, pero únicamente con la intención de reforzar y perfeccionar sus propios recursos —algo así como, al leer o escribir, ya no utilizamos la antigua lámpara de petróleo, reemplazada por la luz eléctrica. En su esencia misma, el teatro no depende de tal perfeccionamiento. Nadie que haya comprendido qué es un drama dirá que el teatro moderno, con sus medios de iluminación, escenario giratorio, etc., es como tal mejor que el de Goethe o el de Racine, o aún mejor que el de Shakespeare. Antes bien —recordando los experimentos de Reinhardt— podría verse un peligro en el excesivo tecnicismo.

En cambio el cine como tal depende de la técnica y se apresura a adoptar cada nueva posibilidad que ella le ofrezca.

Ello vale ante todo para la fotografía, a la que debe su existencia misma y de la que ha tomado sus métodos particulares: proyección en primer plano, tomas superpuestas, perspectiva interna, tiempo apresurado o "ralenti", y

muchos otros, con los que se hacen posibles formas de representación que ya nada tienen que ver con la escena propiamente dicha. Citemos los modos últimamente impuestos de iluminación y movimiento, la revelación de las alturas del aire y de las profundidades del mar, los métodos de fotografía macroscópica y microscópica, etc. A partir de este punto de vista puede establecerse una distinción entre el sistema de trucos del cinematógrafo y el de la prestidigitación, a la que se aproxima a veces en forma tan sospechosa.

Esta consideración fundamental debería extenderse luego a los diversos problemas de estilo, si queremos que el cinematógrafo supere la etapa de experimentación desordenada y se alce hasta una actividad creadora responsable.

Y no olvidemos una crítica alerta y capaz, que no se deje intimidar por el público ni por el triunvirato: "productor - capitalista - dueño de sala". Su misión es tan urgente —y tan difícil— como la de abrir caminos en una jungla, o la de enseñar al pueblo a alimentarse bien y a olvidar los preceptos arraigados en la ignorancia y la inconciencia. Y lo primero y principal es que aquella crítica debiera empeñarse en su tarea con más seriedad de la que suele mostrar generalmente [7].

Cuando así se haga y tal misión se imponga a las conciencias como problema, se echará de ver quizá que muchas de las propiedades que hemos subrayado como negativas sólo provienen de un concepto equivocado de las cosas, en cuanto nos obstinamos en considerar el cinematógrafo como un teatro que se disuelve y dispersa en la falta de estilo.

El asunto merecería una más detenida consideración, cosa que ya no podemos emprender en este lugar.

ROMANO GUARDINI

[7] A este respecto puede mencionarse el vivaz periódico "Deutsche Zukunft", editado por Paul Fechter alrededor de 1930, en el que se desarrolló una crítica fílmica que bien pudiera servir de modelo.

KAFKA, POETA DE LA ETERNIDAD

"Creer significa...: ser."

KAFKA (*Journal*, p. 298).

La atracción de Kafka

EL Kafka de nuestra moda no es el Kafka de su modo.

Basta las variadísimas y contradictorias actitudes ante su obra:

Kafka es el más genial novelista. Kafka no es novelista.

Kafka es un pobre loco. Kafka es un iluminado.

Kafka, ateo. Kafka místico.

Kafka sólo un amargado. Kafka sólo profeta.

Kafka, dicen unos, es combatido por ser judío. Kafka, dicen otros, es ensalzado por judío.

Kafka demoledor. Kafka edificante.

Kafka existencialista. Y hasta Kafka in-sistencialista.

Kafka para los *snobs*. Kafka contra los *snobs*...

No cabe duda que nuestras actitudes ante el conocimiento de Kafka nos ayudan a conocernos a nosotros mismos.

En todo caso esto es indudable: Kafka es un polo magnético que ejerce una enorme atracción sobre el hombre moderno. Desgraciadamente, no es lo mejor de Kafka lo que constituye esa atracción.

El hombre moderno ha perdido la tranquilidad y de la obra de Kafka surge, poderoso, un clamor por la seguridad.

El hombre moderno es el hombre del *confort*, pero, paradógicamente, ha perdido la comodidad, y Kafka, ni siquiera convertido en gusano, encuentra donde reposar.

El hombre moderno es el hombre acosado, y Kafka es el hombre del Proceso continuado y de la Colonia penitenciaria.

El hombre moderno es el hombre-ficha, y Kafka es el más elocuente alegato contra el monstruo de la burocracia.

El hombre moderno ya carece de libertad para seguir un oficio o una profesión; Kafka se ve obligado a seguir la más odiosa para él.

El hombre moderno es el solitario entre la masa, y Kafka es la misma soledad.

El hombre moderno se ve reducido a una especie de hongo porque el mundo de hoy es la disolución de la familia y la carencia de hogar, y Kafka es el pordiosero de ternura.

El hombre moderno ha perdido la alegría de vivir, y Kafka es el llanto sin consuelo.

El hombre moderno carece de espacio vital, y Kafka es un apátrida sin espacio siquiera para respirar: el que como en *El Castillo*, jamás llegará a su patria.

El hombre moderno muere de la angustia del tiempo, y a Kafka lo paraliza la velocidad de su tiempo.

El hombre moderno es el simple individuo de una especie desvalorizada, y Kafka no puede sofocar la inaudita pretensión de ser persona todavía.

El hombre moderno se siente despojado de su hombriedad, y Kafka es un pobre hombre, pero no puede dejar de ser hombre.

El hombre, no moderno, sino a la moderna es *snob*, y Kafka ofrece un aspecto misterioso de muy buen tono para el snobismo.

Todo esto es el hombre moderno, y todo esto es Kafka; y por esto Kafka atrae al hombre moderno; pero todo esto no agota a Kafka, y Kafka nos sigue sobrando. Y en el doble sentido de la palabra, porque supera a la mayoría y porque, precisamente por superarla, sobra él, está de más, pues la haría pensar y la obligaría a tomarse el esfuerzo de cambiar.

En efecto, Kafka es el hombre que no sabe separar la vida de la muerte y así no puede vivir de un tiempo sin eternidad.

El hombre moderno es el hombre científicamente *acondicionado*, y Kafka aspira a ser el hombre libremente contemplativo.

El hombre moderno busca la salud en la medicina psicosomática o en el psicoanálisis y hasta en la logoterapia del hombre de las tres dimensiones (cuerpo, alma, espíritu), con religión y todo, pero sin la Cruz, y Kafka, judío, se siente crucificado.

El hombre moderno es un repartidor de talentos de acuerdo con sus sim-

patías. Kafka es un repartidor de simpatías de acuerdo con su talento. Él es el hombre más moderno todavía: el del mundo de la cuarta dimensión: el continuo espacio-tiempo: hueco de misterio como para que sólo la Gracia pueda llenarlo entre esos dos factores como los dos leños que forman los cuatro brazos de la Cruz, la más alta y más real cuarta dimensión. Kafka se ve tan relativo que anhela apoyo en un absoluto superlativo.

El hombre moderno quiere conocerse a la perfección usando psicológicas recetas, mas olvidando que, con el tono con que se las dan, pueden enfermarlo más, y que la única manera de conocer al hombre es amarlo y amarlo en la Cruz.

¡Qué magnífico coronamiento de una integral psicología este par de populares dísticos alemanes:

Liebe und eine Kreuz dazu
Gibt dem Herzen Ruh.
Ohne Kreuz stauschb Liebe sehr.
Kreuz ist ohne Liebe schwer.

Cuya traducción, acaso sin demasiada traición, podría darse con este ritmo español:

El Amor y la Cruz
Dan paz al corazón.
Sin Cruz, mucho se engaña el Amor.
Sin Amor, mucho pesa la Cruz.

Kafka siente que sobre el hombre moderno, naturalmente, pesan muchísimas más muertes que sobre cualquier hombre del pasado y, como por otra parte, toda muerte es nuestra muerte, el hombre actual consciente, se siente más muerto de tantas muertes: es el madurado en la muerte ("raza de muerte" como, con gran elocuencia, rezaba el estribillo de una pobre demente recluída). ¡Y sin poder perder la esperanza de ser resucitado para siempre!

Kafka imposible novelista

Con todo lo dicho hasta aquí ya se comprende que a quienes sólo ven en Kafka un novelista o un gran novelista les resulte imposible la ubicación de su obra en alguno de los distintos tipos de novela conocidos: no es desde luego la novela clásica, ni la novela romántica; tampoco es realista ni naturalista, ni victoriana, ni unanimista, no es *roman-fleuve* o novela ciclo aunque no dejen de formar serie y tener continuidad; ni se puede decir que es lo que se llama novela autobiográfica, aunque casi toda sea su autobiografía; está lejos de ser la novela absoluta, tipo *Ulises;* no es sólo simbolista; no es únicamente superrealista; ni proustiana, precisamente por rebasar la preocupación del tiempo, ni dostoiewskiana, locura de absoluto en lucha contra las evidencias; ni es novela de tesis, tampoco la por Bourget bien llamada novela de ideas que él no escribió pero sí Gide, por ejemplo, (o por mal ejemplo y por pésimas ideas); ni, en fin, para no seguir con los inagotables *ismos*, no es novela meramente existencialista. Y si tomamos la global y aguda clasificación de Carlos Gustavo Jung de novela psicológica y novela visionaria, no es, ni con mucho, la tal llamada novela psicológica, que según el mismo Jung es la menos psicológica por ser sólo deliberada consideración geométrica de los primeros y más superficiales planos de la conciencia, ni tampoco es la simplemente visionaria, a lo Hoffmann, ni a lo Poe, ni siquiera a lo Hawthorne o a lo Henry James o a lo Melville, aunque hay un ahondamiento en esta dirección abismal del creador de *La Ballena Blanca*, para Jung la obra más importante de la literatura norteamericana, cuya blancura es un simbolismo profundo que mereció un importante trabajo de la profesora platense María Arregui en nuestra cátedra de literatura contemporánea, simbolismo del color blanco muy próximo, por cierto, al de la nivea blancura de *El Castillo*. Tiene, sí, mucho de poético-simbólico-visionario la obra de Kafka.

El sufrimiento personal de Kafka es tan auténtico y tan intenso que mal puede ocuparse en primer término de la llamada alma colectiva. Es su propio dolor lo que le hace sentir el dolor de los demás, y no viceversa.

A Kafka no puede explicarlo la psicología sociológica del alma colectiva, de Jung. Mucho más se le aproxima la psicología existencial de Frankl. Kafka llega al sufrimiento límite precisamente porque siente su ilimitada responsabilidad, y siente su ilimitada responsabilidad porque le es evidente la plenitud de su libertad.

¿La inspiración? Sí; pero desde esa condensación. Condensación que no es sólo concentración, aunque también la contenga, con algo más que pertenece a todo el ser humano, cuyos distintos elementos intervienen en ella, pero a partir de esa *fina punta del alma.* Ahora bien: es tal la transformación que desde ese momento se da en este ser humano, sobre todo en su capacidad creadora, que llega hasta parecernos otro: voz de toda la humanidad: realización de los anhelos, de los ideales, de los amores, de los sueños de todos los seres humanos del pasado, unidad en la cristalización de los más grandiosos o profundos ensueños en la humanidad actual paciente y militante, y a la vez mensaje profético y anticipado sueño de los ensueños de todos los hombres que aún vendrán.

Kafka ante la Psicología
y la Psicología ante Kafka.

Fenómeno tan extraño ha podido así tentar hasta a la reconocida ciencia de un Jung (psicólogo doblado de esotérico poeta — en esto exactamente como el mismo Kafka) hasta el extremo de tomar el efecto por la causa y —visionario él mismo— ver un nuevo ser colectivo, especie de cuerpo místico, paradógicamente laicizado, al que, para llamarlo de algún propio modo, tiene que acudir a la patrística terminología oriental que bien denominó *pléroma* al verdadero cuerpo místico. Remoza Jung el término al secularizarlo, y crea así una imposible especie de comunión de los santos sin santos. Y he dicho "efecto por causa", porque la causa psicológica de la obra poética no es ese inexistente cuerpo sin cuerpo y sin cabeza (sin Cristo), sin libertad ni responsabilidad, sino, precisamente, el existente mismo, el hombre en su más profunda intimidad descubierta en el dolor como una gracia y que, sólo así madurado, es, entonces sí, como la antena de ese *pléroma.* Y, por eso, en toda gran obra artística, en toda obra maestra, hay ese acento de eternidad.

Pero, en este psicólogo, que parece él también ignorarse como poeta, hay bellísimas expresiones que como a ningún otro escritor contemporáneo convienen a Kafka: "la visión representa una vivencia más profunda y más fuerte que la pasión humana... símbolo real, a saber: *la expresión de una entidad desconocida* [lo desconocido es el hombre hasta para el mero psicólogo]. La visión es una vivencia real de un hecho real. La vivencia de una

pasión humana se halla dentro de los linderos de la conciencia, el objeto de la visión, en cambio, cae fuera de ellos. El sentimiento nos hace vivir cosas conocidas; el *Ahnung*, el vislumbre, en cambio, nos revela cosas desconocidas y ocultas... del reino de la noche" [1]. Sí, pero en el artista todo eso nace de la sensibilidad, mas de la sensibilidad en todos los planos: en el plano sensual de la carne como en el del alma y el espíritu, como en el de ese misterioso hueco abierto que sólo la gracia puede llenarlo. "La vivencia primaria —agrega, en movimiento poético ascendente— es algo que carece de palabra y de imagen, pues es una visión en "el espejo oscuro". Así, en efecto aparece la visión kafkiana. "Lo único que puede expresarse es el *vislumbre*. Es como el remolino de viento que se apodera de cuanto encuentra a su paso, lo levanta y cobra así forma visible" [2]. Así también aparece la creación de Kafka. Y esto no es novela sino poesía.

No es el fantasma del alma colectiva el que dicta el poema sino que, del poeta de carne y hueso, toda su alma única, florecida en poesía, llega al alma de la humanidad. La poesía es de lo más hondo de uno solo para lo más hondo de todos por eso mismo. Pero, el efecto en los demás no es sino eso: efecto. Este es como una gracia otorgada por añadidura al prístino don de la íntima poesía.

Más acertado, acaso por más poeta, anda Henri Bonnet al hablar de Kafka en el apartado precisamente intitulado "Pasaje de lo novelesco a lo

[1] En *Filosofía de la ciencia literaria*: "Psicología y poesía".

[2] Se quisiera aplicar a Kafka la psicología del poeta según Jung: "El cosmos en su fe cotidiana, llamaba a protegerle de las pesadillas angustiosas del caos: "ilustración" por miedo a la fe de la noche. ¿Habría que reconocer acaso la existencia de fuerzas vivas y activas más allá del mundo cotidiano del hombre? ¿Necesidades y peligrosas inevitabilidades? ¿Cosas más intencionadas que los electrones? ¿Nos haremos la ilusión de poseer y dominar nuestra alma, mientras que lo que la ciencia llama "psique" y concibe como un signo de interrogación arbitrariamente encerrado bajo la bóveda craneana es, en realidad, una puerta abierta por la que a veces entran a nuestros dominios cosas misteriosas y desazonadoras procedentes de otro mundo que no es el de los hombres y, entre las sombras de la noche, arrancan a los hombres de su mundo humano para llevárselos a los dominios de lo supra-personal? Incluso parece como si la experiencia amorosa no sirviese, a veces, más que para desencadenar la visión y como si lo humano-personal fuese, simplemente, el preludio de la verdadera y esencial "divina comedia" (*El alma humana*). No puede menos de advertirse una curiosa correspondencia entre los errores y los aciertos psicológicos de Jung y los errores y aciertos metafísicos de Kafka.

poético". Sabido es que para él, con muy buenas razones, los géneros literarios fundamentales son *Novela y Poesía*, título, por cierto, de su libro. Interesantísimo el desarrollo, como así también la ejemplificación de esta distinción, mas fuera de lugar aquí donde sólo impone lo referente a Kafka en sólido apoyo de nuestra tesis: "advertiremos que a medida que el elemento simbólico se vuelva de más en más importante, a medida que la obra de arte, por este medio, más cosas diga, en resumen: a medida que el símbolo, la sugestión indirecta, predominen sobre el relato, sobre la objetivación, crecerá y se impondrá el interés poético. Veremos así, poco a poco, condensarse el símbolo mismo en imágenes y en metáforas y dar lugar al estilo y al placer poético puro. Encontraremos aquí la prueba de que los medios de expresión puramente novelescos pueden ser utilizados de tal modo que queden transformados en medios de expresión puramente poéticos".

Las obras de Kafka son, precisamente, "obras cuyo interés novelesco sigue siendo importante, mas donde el interés poético adquiere, sin embargo, una forma más notable, más personal..." [3].

Conclusión: la novela es la imaginativa individualización de lo universal. La poesía, la visionaria universalización de lo individual.

No deja de ser curiosa que la siguiente observación de Santayana con respecto a Dante pueda ser exactamente aplicada a Kafka: "Sólo un poeta inspirado podría ser un tan penetrante moralista. Sólo un profundo moralista

[3] Para este autor, Kafka en esto es mucho más nítido que todos. "Cuenta —dice— en un tono perfectamente natural, con todos los pormenores que un novelista tiene la costumbre de procurarnos, ya sea la historia de un agrimensor mandado a un castillo al que no puede llegar (se queda en la aldea), con cuyos amos y hasta servidores ni siquiera puede entrar en relación (*El Castillo*), o la de este desdichado Gregorio Samsa que una mañana se despierta metamorfoseado en un monstruoso insecto y que debe concluir su vida así, en su cuarto, en medio de los suyos, consternados, escandalizados o asqueados (*La Metamorfosis*). No tarda el actor en advertir que el autor sólo finge escribir una novela. No tarda en penetrar el símbolo o los símbolos: el alma se lanza a Dios, mas la burocracia o la ortodoxia religiosa no deja llegar a nadie hasta él (*El Castillo*); o bien hay ciertas situaciones (la enfermedad, por ejemplo), tal o cual tara física o moral, que hacen de nosotros verdaderos monstruos y nos cercena en cierto modo del género humano (*La Metamorfosis*); o también el hombre se asemeja a este animal que cava innumerables galerías bajo tierra, a quien hasta el menor rumor tiene alerta y que vive constantemente al acecho (*La Madriguera*), etc.... Y, al interés suscitado por lo novelesco, se mezcla y hasta se sustituye en el lector, el interés que el símbolo suscita. Ya no basta el relato de por sí, como en Mel-

podría ser un tan trágico poeta" [4]. Pero Kafka en esto también lo mismo que Dante va mucho más allá de lo simplemente moral.

También para él, el castigo mismo no es algo añadido al pecado sino la persistencia de la culpa misma horrorizando al alma que la deseó y la cometió. Y entregarse a un amor humano que no sea más que eso es ya para él ese anticipo del infierno. No quiere amar sino con amor de eternidad, unido por lo tanto al amor de la divinidad:

"El amor carnal eclipsa entonces al amor celeste; no lo podría por sí mismo, pero por llevar consigo el amor celeste inconscientemente, lo consigue" (Id. 269).

Kafka y el tiempo

La ordinaria concepción del tiempo físico del reloj había, en realidad, reducido el tiempo al espacio. Así, la angustia del tiempo trocóse en angustia del espacio. Este espacio del mundo de hoy es el espacio de las barreras, los muros y las fronteras. Y más allá de cada muro, un idioma distinto: la total incomprensión, la discusión sin sentido... la guerra de exterminio. Pero, el hombre vuela ya sobre barreras, muros y fronteras: la velocidad ha achicado a la tierra: el tiempo se ha tomado su desquite del espacio. Mas, este tiempo tampoco es la vida porque la vida de este tiempo es una gran prisa de acabar. El hombre de este tiempo, por verse sólo como tiempo, pierde el tiempo, y, con su tiempo, se pierde a sí mismo, porque el hombre es tiempo, pero para la eternidad: tiempo hacia la eternidad. Mientras siga siendo sólo tiempo, por más que vuele muy por encima de los más altos muros, seguirá su avión encontrando barreras siquiera sea en los aviones contrarios de su cielo,

ville, por ejemplo. El símbolo ya no es como uno de estos transparentes coloreados superpuestos a ciertos dibujos, para hacer aparecer figuras que antes no aparecían. Forma cuerpo con el relato. Este, sin él pierde casi todo interés y todo valor."

"Las obras de Kafka no son, en suma, sino símbolos, metáforas desarrolladas novelescamente. En un relato como *Bucéfalo*... se tiene la impresión de que Kafka está muy cerca de la metáfora. Pero todo símbolo literario, el *Moisés*, o *La Maison du Berger*, de Vigny, por ejemplo, es decir, todo intento por expresar así alguna realidad humana compleja, implica el empleo de un elemento novelesco. Y mientras más compleja, íntima es la realidad expresada por el símbolo, el placer por él desarrollado tanto más poético es."

[4] *Tres poetas filósofos*, p. 111.

seguirá sin entenderse, continuará agonizando, proseguirá muriendo prematuramente: malográndose.

Todo esto en lo más sutil de nuestra sensibilidad hondamente lo sentimos ante las letras kafkianas. Gran artista, Kafka, impresionante solitario, encontró un único y altísimo esperanto: la poesía. Vió, acaso como ninguno, que también los poetas, y en grado máximo, por su misma sensibilidad, han sido víctimas de una nefasta concepción del tiempo y del espacio; en realidad, funesta concepción del hombre. Añoró, como pocos, una época —¡qué lejana!— en que el reloj no era un reloj de artesanía, matemático marcador de restas o sustracciones de los minutos de la vida, tic-tac de agonía, sino un reloj de artífice, no de disminución, sino señalador del acrecentamiento de la vida misma, en cada instante, en el incesante *crescendo* del amor eternal divinizante: era el reloj de la variedad sin variación: el reloj de la Eternidad, el reloj de la divina poesía, el reloj de Dante, el de San Juan de la Cruz y de Calderón: el de

l'amor che move il sol e l'altre stelle;

el reloj de Dios.

Ahora bien: pensad la tragedia de un hombre que siente muy, muy hondo que no puede vivir sino de acuerdo con este único reloj y que, sin embargo, tiene que vivir en un medio y en una familia para quienes los minutos no son sino plata y que, para colmo, tiene como oficio el de calcular los minutos de la vida humana en vista a una ganancia de dinero a costa de la muerte del prójimo: sabido es que era agente de una compañía de seguros este poeta de la eternidad.

Imaginemos su sensibilidad: él, como buen solitario era buen silencioso y, a pesar de ello, y precisamente cuando quedaba mudo ante el dolor ajeno en la vecindad de la muerte, tenía que ser elocuente para colocar una póliza convertible en metal.

Todo esto era un taladro con el cual iba ahondando en sí mismo. De tales hontanares había de comenzar a brotar una poesía de la eternidad.

Tiempo y eternidad siempre anduvieron mucho entre filósofos y poetas, como no podía menos de ser, pero, ¡qué angustiosamente en los últimos tiempos y particularmente en la sensibilidad de los verdaderos poetas! Kafka tenía esa sensibilidad hipertrofiada del romanticismo victorhuguesco, pero a la vez —hombre complejísimo con un candor de niño— tenía una vigorosa y muy viril concepción romántica —nada romanticona— del mundo y de la vida

(Novalis, Cazotte, Nodier, Nerval), a la manera nórdica, como de varón que desprecia las deleznables realidades terrestres por las verdaderas realidades celestes. Está tan lejos de ser un mero exaltador del yo cuanto de ser un adorador del momento presente. Sabe, como pocos, que el hombre solo es un pésimo edificador del hombre. Se aproxima a la concepción de Jouffroy, para quien "La verdadera poesía sólo expresa una cosa: los tormentos del alma humano ante la cuestión de su destino". La concepción poética de Kafka coincide, en lo esencial, con la de los grandes genios modernos. Bien le viene a él también la concepción dostoiewskiana: "La poesía es Dios en los sueños de los hombres". Sólo que él le ve más la cara de la justicia que la cara de la misericordia y por eso se le convierte en pesadilla. Como en Kierkegaard, en quien se abisma, así como en la lectura de la Biblia, de Pascal y de Dostoiewski. Así se explica que el problema de Cristo lo haya atormentado. No parece una simple casualidad que sus dos mayores amores hayan sido dos mujeres cristianas, católicas. Así comenzó sus *Meditaciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y la verdadera vía,* punto de partida de su intento de salvación terminado aparentemente en el fracaso de la negación, pero que, a la postre, se convierte en la negación del fracaso. Exclama: "Tómame, tómame forjador de dolores y de locura... Ten piedad de mí: soy pecador hasta en los más pequeños pliegues de mi ser; no me arrojes entre los condenados".

Luego, si es "literatura negra" no por eso deja de ser, al fin, literatura esperanzada. "Nadie como Kafka, escribe Emmanuel Mounier, nos deja suspendidos en la miseria y el abandono. Nadie, sin embargo, como él nos da el sentimiento más agudo de una trascendencia y de una esperanza posibles. Solamente posibles."

Se tortura porque cree condenada la esperanza y, cuando se propone demostrarlo, se sigue torturando porque siente muy dentro de sí mismo que, por más que haga, no está del todo condenada.

Luego, al fracasar su esperanza de poner fin a la esperanza, nace en él la verdadera esperanza.

En esto no hay hesitación alguna en este varón de las perplejidades: entre el tiempo y la eternidad, opta decididamente por ésta con todos los sacrificios y tortura que ello implica para él:

Tiempo: el mundo del hombre: la culpa.

Eternidad: la santidad de Dios.

El siente que el tiempo se le está acabando al hombre. Y la eternidad se le está viniendo encima. Y para afrontarla, en medio de un mundo seco y yerto, el hombre siente una escondida pero enorme sed de santidad. Tan grande y tan intensa que la autoridad de Pierre Blanchard afirma en *Sainteté d'aujourd'hui*: "Curiosos de todas las cuestiones, se estime hoy a justo título, que la santidad es el más apasionante de todos los problemas... San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús son hoy los autores favoritos".

Pero, he aquí que estos dos favoritos de la actualidad —prueba: los numerosos libros que sobre ellos se escriben— son, precisamente, dos máximas luminarias en el cielo de la poesía a la vez que dos portentos de la santidad.

Y este es el verdadero drama de Kafka: una enorme vocación de santidad por anhelo de eternidad y una pavorosa parálisis de la voluntad ante el agobio de un espacio asfixiante y de un tiempo vacío: he ahí su tuberculosis de alma y cuerpo. Pero él, artista, con las escasas fuerzas que le quedan, en un esfuerzo heroico, deja una grandiosa concepción poética de este drama humano, tanto más desgarrador éste y tanto más poética aquélla cuanto que al final quiso destruir su propia obra.

Por eso: por este dolor contagioso se cierra el espíritu ante esta concepción poética de la obra kafkiana, y así no se la capta y sólo se ve al novelista visionario o al pensador que nos descubre a lo vivo las llagas de nuestro tiempo: el atormentador engranaje de la burocracia, la ciega incomprensión, la reducción del hombre a ficha, la implacable persecución, el ser humano acosado. En esto, sí lo siguen todos, porque ello a todos interesa, porque del reconocimiento del mal puede venir el alivio y hasta la comodidad y el placer que por sobre todas las cosas se busca hoy. Pero, en cambio no se abren los ojos del alma ante esta poesía del mayor dolor que es la del hombre sin Dios y que no puede vivir sin Él. Ver esto es menos cómodo; tiene consecuencias que nada tienen que ver directamente con el inmediato alivio o con el placer sino que, muy al contrario, son, ante todo, renuncia, sacrificio, acaso martirio. Es que en Kafka, como en todo verdadero poeta, *la poesía es una disposición natural para lo religioso*, y toda la literatura, como para Mallarmé, no es más que ese poquito de negro sobre blanco que encierra un infinito. Sólo que en Kafka lo negro no es solamente la tinta sino la negrura del infierno en la tierra, y, por contraste, la mayor nitidez del Infinito, del Absoluto, de la Eternidad.

Su poesía de la Eternidad es, ante todo, por contraste: es la miltoniana poesía de la nostalgia del paraíso. Gran poesía, pero no la poesía total.

En la poesía nocturna, mas de noche sin estrellas ni luna.

Poesía del dolor de cementerio lunar sin cruz, y por eso mismo, no poesía del Tabor.

Poesía del destierro, no poesía de la patria de cielo.

Poesía de la pena, mas no de la redención.

Poesía catártica, mas no poesía de la exultación en la transfiguración.

Mas, si poesía parcial, muy honda, y, por eso mismo, por contraste, hace presentir la poesía total de la verdadera eternidad.

Juego no sólo *del* tiempo y *de la* eternidad, sino *juego de tiempo y eternidad*: esa poesía actualísima. Y éste es el profundo sentido de la concepción poética de Kafka. Parte, en efecto, de ese *subrrealismo* de lo ínfimo, de lo que disminuye y empequeñece al hombre mismo, hasta convertirlo en gusano, para llevarlo aún más allá de la poesía: donde mueren las palabras y comienza el éxtasis, efecto de altísima poesía desde el punto de vista del que la escucha. Pero, para eso, su poesía comenzó por ser verdadera poesía (desde el punto de vista del creador): "éxtasis acabado en palabras" [5].

Buscad sólo el misterioso y casi incaptable argumento en las novelas de Kafka, y os quedaréis sin poesía... y sin novela.

La novela de Kafka es más que la novela.

Mas aún: la poesía es más que la poesía. Buscad sólo la poesía... y os quedaréis sin poesía.

No, no se trata sólo de comprender: la poesía revela más y dice otra cosa de lo que ella expresa.

La obra de Kafka es poética, entre otros motivos, por ser un apasionado intento de iluminar desde la experiencia, la propia torturante oscuridad, la oscuridad de la vida: grito de verdad, es su íntima necesidad.

En Kafka la poesía nada tiene de esteticismo: es brote y llamado de lo esencial, y respuesta en la visión comprometedora, sin miedo a riesgo alguno: desprecio del obsesionante placer, alejamiento de la ternura familiar, creación en la aniquiladora enfermedad, ruptura con la novia, inesperanza del

[5] Definición del P. Víctor Poucel en *La parabole du Monde.*

amor, renuncia, en fin, a la felicidad de aquí. La jerarquía de la poesía de eternidad está acrisolada en la impresionante ascesis.

Tengo para mí que sólo así comienza a explicarse esta misteriosa boga, en tiempos de placer, de un escritor torturador. De la casi infinita serie de los *ismos* de las últimas escuelas, dos hay que no pasan y que mantienen una vigencia actual: el simbolismo y el superrealismo. Aparte de lo que de esto pueda tener Kafka, es indudable que al simbolismo y al superrealismo les interesa Kafka. Kafka es el poeta perdido en el bosque de símbolos de las correspondencias baudelairianas. Más aún, él mismo se siente como una de las flores del mal de ese misterioso bosque que ya no es sólo bosque sino "templo de vivientes pilares que lo observan con miradas familiares y que dejan a veces surgir misteriosas palabras", en la fórmula de aquel que dijo que la poesía es un método de conocimiento. Por otra parte el gran especialista de la poesía contemporánea, André Béalu declara que si a él le preguntaran cuál es, en fin, la característica de la más nueva poesía él no vacilaría en responder que es un superrealismo humanizado. Y añade estas significativas palabras aplicadas precisamente a nuestro caso: "Lo propio de la obra de arte es de ser en sí misma acabada, inutilizable bajo cualquiera otra forma. La poesía, entendida como la más alta expresión del lenguaje, ganará siempre en confinarse en su dominio exclusivo, en rehusarse a toda especie de adaptación. Escribir una versión teatral del *Proceso*, es volverse vulgarizador con el mismo título de los compositores que añaden notas de música a Verlaine... Todo arte, antes de existir, es lo contrario del arte — queremos decir: la vida". Superrealismo humanizado. Lo formula Paul Eluard, el poeta que como pocos, y entre esos pocos Kafka, supo unir el superrealismo y la vida cotidiana de los hombres: *superrealizando una vida infrarrealista y humanizando el superrealismo. "Le poete est celui qui inspire, bien plus que celui qui est inspiré"* (P. Eluard).

El enigma Kafka

Kafka narrador: cuentista, novelista...; Kafka biógrafo de sí mismo, Kafka ensayista, sí, sin duda. Pero, también y sobre todo, Kafka poeta, aunque, como tal, hasta ahora sea lo menos reconocido, por ser el poeta de *nuestro* tiempo que no es poeta del tiempo (nuestro también, pero ahora sólo en el sentido de la concepción que *nosotros* tenemos del *tiempo*): tiempo sin fina-

lidad, un tiempo para la eternidad. Kafka no podía ser el poeta de *su* tiempo, porque ese *su* tiempo era ese tiempo loco sin más destino que el de matarse a sí mismo, y en cambio, Kafka es el poeta de la eternidad. (Lo que no es lo mismo que ser el poeta de *nuestra* eternidad, pero ya no es poco serlo siquiera sea de *su* eternidad, tal como él la concebía)."

Mas es el caso que nuestro tiempo ya no es exactamente el mismo tiempo de Kafka. No puede serlo después de una guerra como la última. Cambiamos nosotros, cambia nuestro tiempo y cambiando está nuestra concepción del tiempo, y, aunque ya no pueda el mismo Kafka cambiar (por ser ya tiempo pasado, irreversible), puede, con estos nuevos cambios nuestros, llegar a ser el poeta de nuestro tiempo que, desde ciertos sectores, comienza ya a apuntar hacia una anhelada eternidad.

Transición de la novela a la poesía

Todo lo hasta ahora dicho parece probar sólo la concepción poética de la obra de Kafka. Pero no es lo único poético que esta obra tiene, ni podía ser de otra manera dada la intensidad poética de esa concepción.

Comencemos por advertir que él mismo habla de la necesidad "de afirmar su existencia espiritual" como preocupación primordial. Todo lo demás, la vida ordinaria le es indiferente o, mejor dicho, sólo le interesa en función de la vida espiritual y ésta en él se concreta, como auténtica vocación, en la literatura: "*no soy más que literatura*: no puedo ni quiero ser nada más que eso". Hasta llega a sufrir el horror de malograr su misión cuando experimenta el sentimiento de que todo está pronto en él para la creación poética y que este trabajo puede ser para él "una divina disolución y un real advenimiento a la vida". Y el punto de partida de esta pasión, de este lirimo, de esta tensión es este "fuego eterno" del terror de creer que alterna con el terror de no creer y se convierte así en una vislumbre de rara eternidad tan triste como su vida actual. "La disposición que me lleva a representar esta vida interior y su desarrollarse de ensueño ha desplazado a todo lo demás a segundo plano", escribe Kafka en 1914.

Ya en 1911 había explicado a su médico: "Mi posibilidad de poder utilizar todas mis facultades y cada posibilidad de cualquier manera, está toda entera en el dominio literario. Y ahí, en efecto, he experimentado estados,

aunque en verdad no muchos, que me parecen bastante vecinos de los estados iluminativos...".

El mismo comparó su actividad creadora con un "nuevo esoterismo, una cábala".

También en el escribir siente la contradicción: ni siquiera una palabra cuando se escribe conviene a otro que oye chocar entre sí las consonantes sonando a hueco, cantar las vocales como negros de Exposición... ¡Si bastara colocar una palabra para que uno pudiera luego despreocuparse, con la conciencia tranquila de haberse volcado por entero en esta palabra!... Pero estas palabras para él son "dardos" que se vuelven contra él mismo: palabra nacida del silencio y vuelta hacia el silencio insoportable, espantoso.

Sublime definición de la literatura

"Nuestro arte, dice, es ser cegados por la verdad: sólo la luz sobre el rostro gesticulante que retrocede es verdad y nada más que eso... Para ellos hablo y no para mí".

Quiere vida en la literatura: "ya puede la lógica ser inquebrantable: no resiste a un hombre que quiere vivir".

Y aprende a vivir el que sufre: "sólo aquí abajo el sufrimiento es sufrimiento... porque lo que llamamos sufrimiento en este mundo, al encontrarse incambiado y liberado de su contrario, es la bienaventuranza".

Mas la vida en la letra no es cualquier vida. Por eso la letra no puede para él ser cualquier literatura: tiene que ser palabra de eternidad, esencial: poesía:

"*Escribir, forma de la oración*" (M. Brod, 109).

Realización poética

La poesía de Kafka es gran poesía porque Kafka es más que un poeta y más que un pensador. Alcanza las honduras en que la reflexión se convierte en poesía y, a su vez, la hondura de su poesía es aproximación al misterio de la "culpa" y al de la recuperación por la Gracia en la redención religiosa. Prescindir de lo religioso en Kafka es quedarse sin Kafka.

Kafka ha sido llamado realista extremo porque para la representación de

las cosas ideales se sirve de un lenguaje que a primera vista parece ser realista, pero cada una de sus palabras insinúa un sentido difícil de adivinar del todo.

Parece no salir de la cotidiana prosaica realidad pero, al reflexionar, vemos que la realidad de la que se trata está en un plano superior al que no todos pueden ni quieren ascender. Por ejemplo, en *Colonia penitenciaria*, anticipo como otras obras suyas del mundo concentracionista, se traslada de la esfera de lo ético a la de lo religioso. Trasposición nada fácil porque, para la común perspectiva humana, una realidad distinta de la corriente se le presenta como irreal y sólo captable como mundo del reino de los sueños. Sin duda, Kafka poeta, aprovechó esos sueños como reveladores de la verdadera situación del hombre, y hasta como mensajes de Dios, a un hombre no disipado sino atento. Para él los sueños son susceptibles de una exégesis espiritual infinitamente más reveladora que el simple psicoanálisis psiquiátrico. Ya se demostró que hay realidades psíquicamente incaptables fuera del mundo de los sueños: y sólo reflejables en el oscuro espejo de la fina punta del alma. En la realidad hay relaciones que la vigilia no capta, pero sí el sueño. Más aún: en el sueño se revela el corazón del hombre y también toda la perspectiva de su vida. Luego, el sueño poético había de ser la expresión de la relación de los distintos planos de la realidad. Esa es la razón de que su obra pertenezca a la literatura visionaria. Y para ella tiene el don de un lenguaje mágico. Por eso su peculiar dicción en el idioma propio es intraducible como ocurre con toda verdadera poesía, y sólo puede barruntarla algo quien posea siquiera una aproximación a su idioma original.

Luego lo poético en la obra de Kafka no es sólo su concepción sino también su composición. La pureza y la fuerza poética de aquélla, pureza y fuerza de ésta dan una poesía completa.

Lo filosófico-teológico y lo poético de Kafka desde una página de Santayana

Por lo demás, si antiquísima la relación filosofía-poesía, no por ello deja de ser de actualidad, aclarándose de día a día. Algunos han tratado ya con profundidad y agudeza la filosofía y aun la teología de Kafka. Lo que interesa aquí es la correspondencia con su propia poesía o, mejor aún, la consi-

deración de la relación ideología-poesía en Kafka. "Los razonamientos e investigaciones de la filosofía —dice oportunamente Santayana [6]— son laboriosos; sólo de un modo artificial y con escaso donaire puede la poesía vincularse a ellos. Pero la visión de la filosofía es sublime. El orden que revela en el mundo es algo hermoso, trágico, emocionante; es justamente lo que, en mayor o menor proporción, se esfuerzan todos los poetas en alcanzar". Precisamente, lo logrado por Kafka. Difícil conquista.

Para Santayana "En la filosofía misma los razonamientos y las investigaciones no son sino partes preparatorias y subordinadas, medios para alcanzar un fin. Culminan en la intuición o en lo que, en el más noble sentido de la palabra, puede llamarse *teoría*, es decir, una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Tal contemplación es de tipo imaginativo. No puede alcanzarla nadie que no haya ensanchado su espíritu y amansado su corazón [Por eso afirmamos que Kafka es más que un pensador y más que un poeta]. El filósofo que a ella llega es, por el momento, un poeta [Kafka llegó, luego Kafka es un poeta]. Y el poeta que dirige su apasionada imaginación hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por el momento, un filósofo" [7]. [Por el momento, lo es Kafka, pero en la continuidad del conjunto, siempre es poeta].

[6] Introducción a *Tres Poetas Filósofos*, Losada, S. A., Buenos Aires, 1943.

[7] Precisamente el enorme mérito de Kafka, en la creación literaria, es haber salvado el principal escollo exactamente señalado por Santayana: "Sin embargo, aun cuando convengamos en que el filósofo es, en sus mejores momentos, un poeta, podemos sospechar que los peores momentos del poeta sobrevienen cuando intenta ser un filósofo, o mejor dicho, cuando logra serlo. La filosofía es algo razonado y riguroso; la poesía es algo alado, relampagueante, inspirado. La obra de Kafka así lo es. Más claro aún: hay un evidente ritmo poético en el orden de su teoría. Sin duda a causa de la "simbólica inspiración que lo hace más profundo, expresivo. Cuando la intensidad —inclusive la intensidad momentánea— puede ser expresada, implica plenitud de sugerencias condensadas en el preciso momento en que se vive. Sí; todo lo que nos sobreviene debe sobrevenirnos en algún momento". Y, además —y esto es patente en Kafka—, lo que sobreviene sobrevive. "La diferencia entre la intuición poética y la visión vulgar consiste en que la primera abarca una perspectiva más amplia... selecciona sus palabras de suerte que tengan un impulso mágico las que, sin saber cómo, nos conducen hasta las cimas de la intuición. La calidad poética de las frases e imágenes, ¿no es debida acaso a su capacidad de concentrar o de desencadenar las confusas impresiones que ha depositado en nosotros una larga experiencia?" Esto dice el filósofo-poeta Santayana. Mas, he aquí lo que dijo el poeta-filósofo Rilke: "La poesía no es un sentimien-

Pero lo que pudiera ser dirigido directamente a Kafka y justificar la poesía de su prosa es esto que se dice del poeta: "Un espíritu persuadido de que vive entre cosas que, como las palabras, son esencialmente significativas, convencido de que las cosas significan la mágica atracción llamada amor, que arrastra tras él todos los objetos, es un espíritu poético en su intuición, aun cuando el lenguaje que emplea sea la prosa... El primer plano [en Dante como en Kafka] está ocupado por las eternas consecuencias de lo que ha producido el tiempo" [8].

Mas, el bien tiene también su poesía ¡y qué poesía! imitada por desgracia por el mal: "...convertir la razón, la facultad que establece el orden, en un medio de organizar el desorden, constituye una perversidad enteramente satánica: hace del mal un arte" [9]. Este mal era la obsesión de Kafka: vivió para oponerse a él y sólo por eso escribió.

Poeta de la existencia

Naturalmente, el aspecto novelesco de la obra de Kafka contiene episodios; pero cada episodio se convierte en símbolo y en símbolo, no sólo de un estado moral o de un principio moral, sino de algo metafísico y teológico y místico.

to: es una experiencia". ¡Maravillosa coincidencia! Parece un contrapunto; pues Santayana concluye: "Cuando sentimos la emoción poética, ¿no encontramos lo dilatado en lo conciso y lo profundo en lo claro, al modo como se reflejan todos los colores del mar en las aguas de una piedra preciosa?". Y viceversa: "Cierta especie de sensualismo o de esteticismo ha decretado en nuestros días que la teoría no es poética, como si todas las imágenes y emociones que sacuden una mente cultivada no estuvieran saturadas de teoría. El predominio de tal sensualismo o esteticismo sería suficiente para explicar la impotencia de las artes. La vida de la teoría no es menos humana o menos emocional que la vida de los sentidos; es más típicamente humana y más profundamente emocional... Por esta razón, cuando un poeta no es insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha incorporado antes a su vida". Exactamente también como en Kafka. Pues: "Poner en poesía objeciones a la teoría sería como poner objeciones a las palabras, pues las palabras son también símbolos que carecen del carácter sensual de las cosas que representan...". Es que "*la poesía... es por sí misma una visión teórica de las cosas a una prudente distancia*". (El subrayado es nuestro). No hubiera desagradado a Kafka esta definición.

[8] Id. 97.

[9] Id. 104.

Precisamente por su insobornable atracción por lo absoluto sentía el anhelo de la integridad de su alma en una eternidad.

Esa irresistible fuerza está latente en la vigorosa visión de los hechos particulares, por rara maestría, a la vez comunes y extraordinarios, y en la profética percepción de las amenazas de desdichas, infortunios, catástrofes y apocalipsis, que no pueden por menos de despertar una conmiseración entrañablemente humana. Su profunda y a la vez altísima sensibilidad creó su ideal y su ideal lo atormentó porque no lo pudo realizar.

A este respecto no se ha advertido todavía que el personaje literario más parecido a la persona misma de Kafka es precisamente el *Bartleby* de Melville, existencialista *avant la lettre*, que se ignora y muere porque, como empleado de la sección de cartas muertas —las devueltas por no llegar a su destino y destrozan así una vida— su sensibilidad, al no poder soportarlo, lo desequilibra y, finalmente, lo mata. Por su parte, Kafka es la radical incertidumbre en un hipersensible que es, ¡oh paradoja!, empleado de una compañía de seguros.

Pero si Kafka posee una filosofía existencial está muy lejos de ser un existencialista nihilista como lo afirma Sartre inescrupulosamente. Kafka es el poeta del paraíso, aunque sea el poeta del paraíso definitivamente perdido. "Hay —escribe— dos pecados principales del hombre: la impaciencia y la negligencia. A causa de la impaciencia fué expulsado del paraíso; a causa de su dejadez, allí ya no puede volver" (*Aforismos*). Según él no solamente está perdido sino que ya no puede haber ninguna conexión con él y ni siquiera cabe imaginarla: es que la culpa es definitiva. He aquí *sus* dos verdades fundamentales: cada hombre es el representante de todo el género humano, y cada cual repite la historia religiosa de toda la humanidad. Añoranza y esperanza símbolos son del clamor de un enterrado en el féretro de la desesperación.

Para él, ante la eternidad se confunden en un solo instante el juicio particular y el juicio de toda la humanidad. Pero el juicio ya empieza aquí y ahora.

Y ese juicio siempre será condenatorio porque el hombre es absolutamente culpable. Por ser representante de toda la humanidad, aun antes de cometer una culpa personal ya se siente culpable y abocado a la pena. Además, ese juicio, como en *El Proceso*, es una sentencia inapelable. ¿Qué le queda, pues al hombre? Sólo la angustia: existir es ser culpable. La muerte no

es sino la ejecución capital. Pero una ejecución que no termina, sino que dura toda la eternidad.

Ahora bien: la oscura culpabilidad sentida aquí en la vida será aun más hondo sentimiento de culpabilidad en la claridad de la eternidad.

Y la culpabilidad es, además, definitiva para él porque no hay posibilidad alguna de satisfacer a la divinidad.

Así el sentimiento trágico de la vida es aun mucho más pavoroso que en Dostoiewski, Melville, Unamuno, Kierkegaard...

Así de enorme es la influencia, no sólo judía, sino protestante en Kafka.

Y llega así a la situación límite: Kafka tuvo la demoníaca tentación de probar que la absoluta negatividad de la existencia implica la negación existencial de Dios, pues si Dios fuera algo sería amor y aquí no hay sino angustia, y la angustia es, precisamente, la inexistencia del amor; la melancolía, su consecuencia y, a su vez, ésta, la negación de la posibilidad de una lejana bienaventuranza tras una resurrección.

Semejante dialéctica kafkiana parece superar la dialéctica marxista.

Y ante la luminosidad de la sublime poesía de la transfiguración universal enraizadas en el sentido sacramental del universo, jamás se encontró mayor contraste que esta tenebrosidad de una poesía cuya máxima esencia poética consiste, así, paradógicamente, en el trágico sentimiento de lo antipoético. Por eso, sin duda Kafka puede ser llamado el poeta del limbo porque su mundo es el del limbo.

Así, tampoco Kafka se explica sin su hondo judaísmo: es el más genuino representante de la situación religiosa de un pueblo que, de hecho, parece no esperar más en un Redentor.

Su espantosa consecuencia, pareja de la última consecuencia del protestantismo, es la concepción de la crueldad de Dios; es decir, una demoníaca representación de la divinidad.

Luego, éste es el trágico itinerario de Kafka: una veloz evasión a la existencia antecristiana, o a la inexistencia, pero sin suicidio (porque en el fondo es una existencia theonoma), y, a la vez una irresistible atracción de infinito y eternidad.

Y el hecho de que Kafka mande destruir todos sus escritos, al final de su vida, es claro indicio del reconocimiento del error de su concepción.

Terminó, en efecto, por encontrar una subjetiva redención en el sentimiento de pertenencia a una determinada comunidad que tiene por misión,

precisamente, poner de manifiesto el dominio de Dios, pese a toda problematicidad, hasta en las regiones más inferiores de la creación.

La culpa de su pueblo absorbe la propia culpa personal y la vuelve así más llevadera aunque no cambie, en suma, la objetividad del ser no rescatado.

Por cierto, cuando Kafka renunció heroicamente a la creación poética, volcó su corazón y sus pensamientos en el sionismo. El pueblo judío entero se le volvió el mesías.

Sintió el anonadamiento, pero encontró —acaso por eso mismo— que "El hombre no podrá vivir sin la confianza en algo indestructible en sí mismo; sin embargo, lo indestructible, lo mismo que la confianza, pueden quedarle constantemente ocultos. Una de las posibilidades de expresión de este quedar oculto es lá creencia en un Dios personal" (*Journal*, 260). Imposible, pues, el aniquilamiento. Y "Lo indestructible es uno: es cada hombre en particular, al mismo tiempo que es común a todos; de donde esta sin par indisoluble comunicación entre los hombres" (Id. 267). Y así, ya está en el sendero: es "una inmensa esperanza; una fe inquebrantable, un Paraíso a recobrar". "A partir de cierto punto ya no hay retorno. Este punto es el que hay que alcanzar" (Id. 248).

Conclusión

Entre tan riquísimo "surtido", esto es lo innegable: Kafka es un hombre de una autenticidad extraordinaria. Kafka es un artista colosal, de máxima sensibilidad. Kafka es un apasionadísimo buscador de la verdad. Kafka no puede apaciguar su anhelo ni contentarse sino con Dios. Kafka tiene el valor de romper con cuanto vínculo o compromiso se opone a sus ansias de eternidad y de absoluto. Kafka escribe con la misma enorme sinceridad con que vive. Escribe para ver claro y, como mensaje, para que se vea claro. Kafka universaliza así su drama íntimo porque Kafka es ante todo, y sobre todo, poeta. Kafka es único en esto: en el heroísmo de llegar a una situación límite particularmente suya: renuncia a toda esperanza para encararse con la más completa desesperanza y, en tal situación límite, se encuentra, como en inesperada recompensa, con que —destruida toda esperanza— en el hombre hay, sin embargo, algo indestructible, y esto ya es una nueva ventana abierta a la esperanza: y hasta llega así a definir la fe con extraña penetración, no como abs-

tracta convicción, según Rochefort [10], sino como real y concreta reincorporación a lo indestructible.

"*Creer significa: liberar en sí lo indetructible o, más exactamente, su indestructible o, aún más exactamente: ser*" (Id. p. 298).

En fin, Kafka durante casi toda su vida fué el poeta de la eternidad, pero de una eternidad vacía, torturante. Su atormentador ambiente lo condujo a este absurdo concepto de una eternidad como al revés: si para Platón el tiempo es la imagen móvil de la inmóvil eternidad, para Kafka, por aberración, el tiempo es la imagen inmóvil (inmovilidad ante *El Castillo*) de una móvil eternidad (siempre se aleja *El Castillo*).

Mas, al final, llega el mensajero del Castillo: la comunicación: la esperanza: ¿la gracia?

Luego, si Unamuno es el poeta de la eternidad en el tiempo, y Machado el poeta del tiempo en la eternidad, Kafka, al final, es sencillamente el poeta de la eternidad.

La trágica poesía de la vida de Kafka es la trágica poesía de su obra.

Kafka durante su vida de martirio pudo haberse definido a sí mismo en relación a Dios con sólo estas tres trágicas palabras: "Soy su ausencia".

Por ese tormento acaso ya a la hora de su muerte haya podido clamar con acento trémulo de treno por lo que fué, y de exultación por la adveniente eternidad: "Soy su presencia".

JUAN CARLOS GARCÍA SANTILLÁN

[10] *Kafka.*

NOTAS

REPETICION DEL PENSAMIENTO E HISTORICIDAD

Al comienzo de la Cuarta Sección de *Kant y el problema de la metafísica*[1], Heidegger define la actitud en que se ha colocado para la elaboración de esta obra, al presentarnos incidentalmente y en pocas palabras lo que entiende por *repetición* en el pensamiento. Tal instrumento le es necesario para proporcionar una explicación —si no una justificación— del modo de exégesis del pensamiento kantiano que él emplea. No cabe duda de que los gérmenes y las posibilidades descubiertos por Heidegger en la *Crítica de la Razón Pura* desarrollados en forma de aportar conclusiones para sus propios planteos anteriores y encaminados a la instauración de un fundamento de la metafísica que autorice las aseveraciones de su ontología fundamental; no se cuentan entre las exposiciones corrientes de la obra de Kant, y, a primera vista, parecen forzar su sistema. Heidegger entiende la "revolución copernicana" como una vuelta del pensamiento hacia la fundamentación del conocimiento ontológico; tal debe ser para él, el sentido de la crítica kantiana al ontismo de la filosofía tradicional y del establecimiento de los juicios "sintéticos a priori". En Kant no hay una simple teoría del conocimiento —según el pensador alemán— sino una instauración del fundamento de la metafísica. La imaginación trascendental de Kant se *transforma*[2] en un tercer elemento primordial de conocimiento ontológico junto a la intuición y la razón puras, y actúa como unificadora de ambas. El tiempo, intuición pura de la sensibilidad interna, comunica su influencia a imaginación y razón. Todo el sistema kantiano se revoluciona en orden a su ensamblamiento con los postulados heideggerianos de un conocimiento ontológico finito en que las funciones cognoscitivas del Dasein en su contacto

---

[1] M. Heidegger: *Kant et le problème de la métaphysique.* Tr. francesa de Alphonse de Waelhens y Walther Biemel. Gallimard, 2a. ed., 1953. Hay traducción en castellano del Fondo de Cultura Económica.

[2] Entendiéndose este término en el sentido heideggeriano de desarrollo del pensamiento y no en el de cambio absoluto y arbitrario.

con los entes puedan ser habilitadas para revelar la trascendencia. La oposición kantiana de *sujeto* y *objeto* se convierte en la oposición heideggeriana de *Dasein* y *mundo*.

Esta renovación del kantismo requiere de Heidegger una explicación, y nos la proporciona al exponer su concepto de repetición, que habrá de clarificar su actitud personal y suministrar, por ende, un panorama sintético de la historicidad y dinámica del filosofar.

El concepto heideggeriano de *repetición del pensamiento* se aparta del concepto vulgar de repetición literal y se opone a él. Corrientemente se entiende por *repetición* una nueva enunciación de proposiciones o sistemas ajustándose estrictamente a su planteamiento original sin añadírsele ni restársele absolutamente nada. Una tal actitud repetitiva, sería la misión a cumplir por los simples exégetas o por los redactores de manuales de historia de la filosofía. Se alcanza a comprender, el escaso interés que una tal repetición puede revestir para el pensamiento mismo; interés que no supera el de la difusión o vulgarización de las doctrinas. Su fecundidad permanece aquende el pensamiento repetido y, en definitiva acaba por desvirtuarlo; desde que, encerrando todo filosofar un principio de dinámica, una repetición de esta índole cristaliza las posibilidades originales e impide su desarrollo. Todo pensamiento es incompleto, la verdad escurridiza, y su búsqueda, afanosa y difícil. La nuda repetición es el peor modo de fidelidad que se puede guardar a la doctrina de un filósofo, pues implica la imputación de la infecundidad de su pensamiento, negándose a su obra el carácter más sobresaliente, el de marcha activa hacia la verdad.

Por eso Heidegger cree necesario explicar que su *repetición* de Kant toma una dirección absolutamente diversa: "Entendemos por repetición de un problema fundamental — dice— la renovación de las posibilidades que encierra. Su desarrollo exige transformar el problema considerado y de este modo conservar su contenido auténtico" [3].

Que haya algo "corrientemente admitido" con relación a un problema, quiere decir que lo sustancial de este problema ha sido perdido; su "admisión corriente" está expresando ya que su patencia ha perdido vigor. Y esto es así porque la "admisión corriente" de una determinada interpretación del problema que niegue la posibilidad de coexistencia de otras, le ha quitado a éste su más rica fluencia: la de sus virtualidades actuantes desde dentro. El problema se deslíe y se pierde en la interpretación admitida, se cierra a todo posible desarrollo y de este modo desaparece como tal para convertirse en objeto de erudición.

Una auténtica repetición del problema exige siempre la captación y reviviscencia de sus posibilidades originales que "...restituye, verifica, salvaguarda y confirma su sentido auténtico", al decir de los traductores de la versión francesa de la obra comentada que la prologan [4].

Un problema filosófico, a pesar de toda la intemporalidad lógica que se le quiera atribuir, por el solo hecho de ser *pensado* por el sujeto humano, queda sometido a una par-

---

[3] *Kant et le problème de la métaphysique*, versión citada, p. 261.

[4] Introducción a *Kant et le problème de la métaphysique*. A. de Waelhens y W. Biemel, p. 42.

ticular especie de contingencia ontológica que nos parece oportuno explayar aquí ya que es ésta la que justifica y exige la repetición auténtica de que nos habla Heidegger.

Al entrar en contacto con los hombres y las doctrinas, el problema comienza a padecer sus peripecias y a comprometerse en su dinámica; en una palabra, ingresa en el mundo de la historia; puede ser perdido, recuperado, transformado, etc. La situación histórica del pensador y de su contorno regula los aspectos del problema cuya consideración apremia para la vida individual y colectiva, relegando, extraviando los aspectos menos urgentes. El hecho de que el sujeto pensante sea a su vez "ser-en-el-mundo", impone al pensamiento en forma imperiosa que proporcione soluciones sobre el modo de encarar el tráfico con lo "a la mano", y estas soluciones no pueden venir seguramente, de una repetición literal de los problemas que desconozca la peculiar situación existencial del "ser-en-el-mundo". A este imperio de la situación obedecen la pérdida o el renacimiento de los problemas. Esta realidad reconoce repeticiones que, como la de Heidegger, al respetar al repetido y al repitente (valga el destrabalenguas), pretenden establecer una verdad que no resulte indiferente u ociosa al hombre de la situación, cuyos problemas son, sin duda, muy otros que los del burgués ilustrado al que se dirigió Kant, a fines del siglo XVIII.

Se objetará que un tal enfoque descuida el aspecto puramente contemplativo del pensamiento, pero tal objeción indica una confusión de dos planos diversos, el plano de la existencia, que es el que fundamenta nuestras apreciaciones, y el plano de las esencias. La instancia contemplativa, se exige una vez que se ha tomado posesión del problema en el plano existencial, para poder perseguir luego su verdad; esta toma de posesión no se realiza sino a través de la situación.

Como se ve, la contemplación de una verdad intemporal no excluye, sino que presupone (al menos cronológicamente) la historicidad; al reclamar del "ser-en-el-mundo" una *posición* previa de lo que ha de constituir el objeto de la contemplación filosófica y una renovación del problema a través de las exigencias de la situación histórica.

Ahora bien, ha de tenerse presente que historicidad, no significa relativismo de la verdad (así lo sostienen los nombrados prologantes del libro comentado). Historicidad del pensamiento, en estricto sentido, significa solamente que la plena visión y la plena comprehensión del ser en sus infinitas facetas no puede darse en un solo hombre ni en un solo sistema; que el ser es inagotable para el hombre finito. La repetición auténtica toma en cuenta estas peculiaridades del ser y de su develamiento para el hombre, al indagar y desarrollar las posibilidades mas intimas de los problemas desde las diversas posiciones originales que tienen lugar en el tiempo.

Quien repite, tiene la tarea de *inventar*, en el sentido de descubrir lo que en un sistema, aunque no se encuentra explícitamente expuesto, tiene el carácter de principio activo, de posibilidad para posteriores desarrollos. En este punto de enlace se produce la comunicación entre los pensadores de todas las épocas, por sucesivas *invenciones* de posibilidades no exploradas, por las repeticiones fecundas de las explanaciones de la verdad sobre el ser. La historia de la filosofía está grávida de ejemplos de invenciones, de pérdidas y de transformaciones de posibilidades y es que la filosofía misma es en algún aspecto historia de la filosofía si esto se entiende, no al modo del romanticismo relativista, sino en el sentido de que el filósofo bebe en la historicidad, tanto como en su naturaleza, la razón de su filoso-

far; vive y piensa en el tiempo y únicamente teniendo sus pies bien afirmados en la historia adquiere el derecho de intentar el riesgoso salto a lo intemporal y a lo eterno. Es ésta la paradójica y contradictoria posición del hombre en el Cosmos.

Pero, esto último sugiere algunas cuestiones que nos conducen más allá de los planteos del propio Heidegger: El proceso de develamiento de la verdad de un ser que nunca es plenamente descubierto, ¿no está insinuando un principio de infinitud del ser, más allá del sujeto que lo conoce, finito por naturaleza? Y si el sujeto cognoscente es finito, ¿cómo puede ensamblarse esto con el principio de infinitud de un ser que el hombre participa de alguna manera, de una señalada manera?

Las sucesivas repeticiones auténticas de la historia de la filosofía, constituyen los sucesivos intentos de la finitud para alcanzar el ser infinito, que justifique y dé razón de la finitud. ¿Habría sido posible algún contacto si el hecho mismo de la repetición, en sus múltiples y polivalentes aproximaciones no anunciara ya una forma de superación de la angustiada finitud que nos describe Heidegger?

Que el ser inagotable se anuncie al hombre en problemas continuamente fluyentes y renovados, indica, ciertamente, la verdad de la historicidad humana. El paso de repeticiones literales a repeticiones auténticas y las recaídas de éstas en aquéllas, muestran la debilidad del pensamiento, su radicación en facultades menos nobles, sus progresiones y sus regresiones como tal. Pero el hecho mismo del pensamiento, que, en la instancia contemplativa se fija por lo alto en el ser, logrando el frágil atisbo de lo eterno e inmóvil; la posibilidad de alguna forma de comunicación con el ser inagotable, aunque ardua y trabajosa, nos informan claramente de la verdadera "*areté*" del pensar, que nace con la filosofía griega: la voluntad de que el pensamiento sea contacto con el ser, de que se atreva a dar el salto hacia lo intemporal a pesar de los riesgos que ello implica.

Por eso nos parece, sino formal, por lo menos, materialmente regresiva una complacencia morbosa en la finitud como la que se advierte en Heidegger. Es verdad que su estudio de la finitud del Dasein en *Ser y Tiempo* y el de la finitud del conocimiento en *Kant y el problema de la metafísica* describe una importante porción de la realidad y constituye un oportunísimo llamado de atención a las presunciones a que había llegado el pensamiento idealista alemán. Después de haber cumplido esa primera tarea, parece hoy descubrirnos su faz negativa. Su llamado "a las cosas mismas" se desvirtúa en una orientación que topa al pensador con un callejón sin salida de temporalidad y finitud; por ese camino, quizá se quede pronto sin nada que decir y se convierta en una "bolsa vacía", según la conocida expresión de Sartre.

CARLOS ALBERTO QUINTERNO.

PRESENCIA DE PÉGUY

En la Reunión Internacional de Ginebra de 1948, dedicada a debatir el tema del arte contemporáneo, Gabriel Marcel, en la conferencia que pronunció sobre "Les conditions d'une renovation de l'art", decía: "...debemos dirigirnos a Péguy para hallar, si no la solución del problema que nos ocupa, por lo menos el camino a seguir para ver más claro". Esta afirmación, que por cierto fué muy discutida [1], se contrapone a la del "anacronismo" (M. Raymond) de la poesía de Péguy, tan "alejada de las ambiciones «mágicas» de la poesia moderna" (A. Béguin). Claro que el estilo de Péguy, tan peculiar, tan resueltamente suyo ("Dieu merci, quand même je le voudrais il m'est impossible d'écrire une ligne anonyme"), lleno de largas reiteraciones, a menudo monótonas y fatigosas, de extensas variaciones a la manera de círculos concéntricos alrededor de un tema, desalienta la primera lectura, y hace que el lector impaciente e incomprensivo evoque la tajante sentencia de Boileau:

Un style trop égal et toûjours uniforme,
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
On lit peu ces Auteurs nez pour nous ennuyer,
Qui toûjours sur un ton semblent psalmodier.

Pero después del primer choque, franqueado el umbral del mundo de Péguy, al conocer su vocación de vitralista medieval, y sobre todo el estudio de su poesía como letanía, realizado por Béguin, un encantamiento sencillo e ingenuo se apodera del lector y ya no se desvanece más.

No es nuestra intención, sin embargo, mediar en esta polémica acerca de la vigencia de la poesía de Charles Péguy, sino tan sólo llamar la atención sobre algún tema que aparece insistentemente en sus obras en prosa, y que repercute con singular vigor en la literatura más reciente, en la novela de Graham Greene, por ejemplo. Lo que es una manera de demostrar la vigencia del mensaje de Péguy.

Quien haya leído la ardua prosa de Péguy, y particularmente su última prosa, es decir la que va desde 1910 hasta su muerte, habrá notado la insistencia del poeta en lo que toca al pecado y al pecador. Ambos temas, que en el fondo son el mismo, pueden encontrarse en *Victor-Marie, comte Hugo* (1910), *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* (1910, publicado en 1917), *Un nouveau théologien: M. Fernand Laudet* (1911) y *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartesienne* (1914, publicado en 1924) [2]. También se da el eventual eco del tema en versos como éstos de *Eve*:

---

[1] Rencontres Internationales de Genève, *Debat sur l'art contemporain.* Paris, Zeluck éd., 1949, pp. 183-85 y 377-81.

[2] Optamos por renunciar a la traducción —llena de dificultades— de los textos de

Et ce ne sera pas ces candides fantoches
Qui nous enseigneront ce que c'est que pécher.

Pero antes de internarnos en el análisis de algunos textos decisivos, convendrá atender a ciertas referencias biográficas que han de echar mucha luz sobre la obra. Charles Péguy, nacido y educado en el catolicismo, perdió la fe alrededor de los dieciocho años y se entregó, con el fervor que puso siempre en todas sus empresas, a una utopía socialista (no en vano tituló uno de sus primeros libros *Marcel, premier dialogue de la Cité harmonieuse*, 1898). Sellaron esta situación su amistad con Marcel Baudouin y, con carácter aún más definitivo, su matrimonio con la hermana de Marcel, Françoise. Los Baudouin también habían abandonado la religión católica y compartían con Péguy ideas y actividades socialistas. Después, se produjo lo que Béguin llama "le coup d'état de la grâce" (aunque Péguy prefiera hablar bergsonianamente de un "ahondamiento"); no tardó el poeta en comenzar un retorno, lento pero seguro, a las creencias religiosas de su infancia. Y en este punto empezó a desgarrarse su vida, ya que su familia, y particularmente su mujer, no le acompañaron en este camino; a medida que Péguy adelantaba en él, se apartaba de los suyos. Su matrimonio no había sido bendecido por la Iglesia, sus hijos no estaban bautizados. Por otra parte, Péguy había invertido la dote íntegra de su mujer en la frustrada iniciativa de una librería socialista, y su conmovedor sentido de la responsabilidad lo mantenía en un curioso estado de humillación y de prudencia respecto a su ideología; pues perdida aquella dote, la única y modesta fuente de recursos de la familia eran los "Cahiers de la Quinzaine", y Péguy siempre creyó que una radical conversión suya habría perjudicado gravemente a los "Cahiers", leídos por gente alejada de la Iglesia.

En este sentido, nada nos ilustrará mejor sobre la seriedad de Péguy frente al problema religioso que una anécdota de 1905, relatada por André Bourgeois. Ambos corregían las pruebas de imprenta de *Notre patrie*, y de pronto Bourgeois le dijo a Péguy: "Pero «quiera el acontecimiento» no es francés..." "Dentro de dos años", respondió Péguy con calma, "escribiré «quiera Dios». Ahora no comprenderían."

Así las cosas, Péguy no podía frecuentar los sacramentos, sólo le quedaba la oración. De aquí provienen algunas páginas maravillosas sobre la plegaria y su peculiar teoría del pecado y del papel del pecador dentro del sistema de la comunión de los santos. Porque la vida de Péguy trascendió íntimamente en su obra, así como los grandes temas de su prosa trascienden a menudo en sus versos. Y esto es tan cierto, que Daniel Halévy no vacila en atribuir *Le mystère des Saints Innocents* a la angustia suscitada en Péguy por el hecho de que sus hijos carecieran de bautismo [8].

En 1912 Péguy emprende una peregrinación a pie (ciento cuarenta y cuatro kilómetros...) a Chartres: tiene un chico gravemente enfermo de difteria. Durante el viaje evoca

---

Péguy. Julien Green (*Journal*, t. III, p. 213) apunta los obstáculos semejantes que se presentarían en una versión inglesa.

[8] Confirman esta interpretación el libro de Halévy, una página de Béguin, otra de Raïssa Maritain, y la reciente conferencia sobre la "Ejemplaridad de Péguy", dicha por Ángel J. Battistessa, el 6.IX.54 en Amigos del Libro.

las penurias de los cruzados y contempla la posibilidad de morir, como muchos de ellos, al borde del camino, en una zanja. Por fin, divisa a lo lejos la flecha de la catedral,

Sur le dernier coteau la flèche inimitable,

se llega hasta el altar de la Virgen, reza, y le confía sus hijos ("Mes petits ne sont pas baptisés. A la sainte Vierge de s'en occuper"). Pero la gracia ya estaba obrando; ahora sabemos —Péguy no lo supo nunca— que, en ese trance desesperado, su mujer hizo bautizar en secreto al chico enfermo.

También a este penoso problema familiar se debe su admiración, documentada en tantas páginas ardientes, por el *Polyeucte* de Corneille. (Y no corresponde señalar ahora el influjo estilístico de rimas corneilleanas, tales como "Romme-homme", "funérailles-batailles", "port-mort", sobre la poesía de Péguy.) Polyeucte recibe el bautismo pero Paulina, su mujer, permanece pagana y le reprocha su infidelidad a los dioses de Roma. Recién después del martirio del protagonista, ella abre su alma a la verdadera fe. Aquí hay que notar que Péguy prefiguró misteriosamente ciertos acontecimientos de su vida; bástenos recordar la clara predicción de su muerte que se encuentra en los versos más célebres de *Eve*, escritos poco antes de la guerra. Como la Paulina de Corneille, Mme. Péguy aceptó la doctrina cristiana después de la muerte heroica de su marido, quien, desazonado por la situación equívoca de su hogar, amó en *Polyeucte* una posible solución, al precio de su vida.

Ce que de tout mon sang je voudrois acheter.

Los versos de la intercesión de Polyeucte por Paulina son éstos:

Et si l'on peut au ciel sentir quelques douleurs,
J'y pleurerai pour vous l'excès de vos malheurs;
Mais si, dans ce séjour de gloire et de lumière,
Ce Dieu tout juste et bon peut souffrir ma prière,
S'il y daigne écouter un conjugal amour,
Sur votre aveuglement il répandra le jour.
Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne;
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne...

(Acto IV, esc. III.)

Péguy no retacea su elogio a esta "tragedia cristiana" de Corneille, transcribe el fragmento aludido (dos veces: en *Victor-Marie* y en la *Note conjointe*), y luego, esperanzado, se detiene y subraya el verso capital de la tragedia,

Ce Dieu touche *les coeurs lorsque moins on y pense.*

También admira Péguy el clima de heroísmo, de responsabilidad, de sacrificio, de decoro, que se respira en *Polyeucte*. El mártir, inseguro aún de la fe de su mujer, la encomienda

a un antiguo pretendiente de ella, Severo, en cuya nobleza confía. Severo, a su vez, aunque pagano y valido del cruel emperador Decio, hace lo imposible por salvar de la muerte a su rival, ya que no quiere que se facilite de ese modo su lucha por el amor de Paulina. Polyeucte, que trasunta la buena teología de su creador, sabe que los bienaventurados no sufren ni siquiera de nostalgia; él sin embargo, en la gloria, querría seguir derramando lágrimas hasta alcanzar la salvación de su esposa. Y su ruego —como el de Péguy— fué escuchado. "Las heridas que recibimos, las recibimos en Racine; los seres que somos, los somos en Corneille" (*Victor-Marie*, 154).

A esta altura es preciso advertir que Péguy no se mete nunca en honduras teológicas, sino que se limita a trasladar a sus obras la teología del catecismo aprendido en los lejanos años de Orleans. No pretende, en ningún momento, sentar cátedra de teólogo. Escribe a Lotte en mayo de 1912: "Il importe extrêmement de ne pas m'affubler en Père de l'Église. C'est déjà beaucoup d'en être le fils". Una vez más es Albert Béguin quien plantea el problema en sus verdaderos términos cuando afirma que "en Péguy la teología no es un sistema conciente, sino una vista directa y una experiencia interior, librada a las movedizas leyes de la vida" [4].

También es menester refutar aquí —por incorrecta— una afirmación corriente que llama a Péguy "poeta místico", y hasta percibe en su obra las huellas de su paso por las tres vías clásicas de la vida interior. El error no es tan grave si se consideran los temas predominantes en su poesía, y si se piensa en la actual desvalorización, por el abuso, de la palabra "mística". (A este abuso se refería Maritain en algún lugar de *Trois réformateurs*, y uno de sus ejemplos era, precisamente, Péguy.) El autor de *Eve* ha sido, en realidad, ya que no un místico, un gran poeta litúrgico, un poeta religioso: su drama familiar, que le impidió, por lo menos hasta el final de su vida, acercarse a los sacramentos, agudizó en él la conciencia de lo religioso. "Je ne peux t'expliquer. Je vis sans sacrements. C'est une gageure. Mais j'ai des trésors de grâce, une surabondance de grâce inconcevable", decía el poeta en una carta de setiembre de 1912 a su fiel amigo Lotte.

Una vez recorrido el largo trayecto que lo condujo del socialismo utópico a la comunión de los santos, Péguy se halló en una encrucijada: se sentía católico (ya en 1908 había dicho a Lotte: "J'ai retrouvé la foi... Je suis catholique..."), pero su esposa se negaba a seguir sus pasos. Tenía, entonces, dos caminos ante su vista: abandonar a su mujer, o resignarse a vivir sin sacramentos, pero en la esperanza de obtener algún día su conversión. Quien había escrito en 1897 (en la *Jeanne d'Arc* denominada "socialista")

Et s'il faut, pour sauver de l'Absence éternelle
Les âmes des damnés s'affolant de l'Absence,
Abandonner mon âme à l'Absence éternelle,
Que mon âme s'en aille en l'Absence éternelle,

[4] *L'Eve de Péguy*, Paris, 1948, p. 189.

no podía acogerse fríamente a un recurso semejante al privilegio paulino, en caso de ser éste posible, ni repetir, siquiera, aquellos duros versos que Corneille pone en boca de Polyeucte:

Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connois plus, si vous n'êtes chrétienne.

Luego, Péguy debió vivir como un pecador, en todo caso como un "buen pecador". Y esta situación se prolongó hasta su muerte. "Je suis un pécheur. Je ne suis pas un saint. La sainteté, ça se reconnaît tout de suite. Moi, je ne suis pas un saint. Je suis un pécheur, un bon pécheur. La plus belle prière à Notre-Dame a été faite par Villon. Je suis un chroniqueur, un témoin, un chrétien dans la paroisse, un pécheur, mais un pécheur qui a des trésors de grâce et un ange gardien étonnant" (1912).

A esta composición de lugar corresponde toda una dialéctica encaminada a señalar el sitio del pecado y del pecador en el mecanismo de la comunión de los santos. Esta dialéctica trae a la memoria un osado verso de Claudel:

Ce n'est dans aucun mérite que je m'assure mais dans mes péchés.

No es menester insistir aquí en el sitio importante que el dogma de la comunión de los santos ocupa en la obra de Péguy. "Une liaison si parfaite unit le dernier des membres au Chef Couronné que le dernier des malades, dans son lit, est admit à imiter la souffrance même de Jésus en croix" (*Un nouveau théologien*, 28). "Le chrétien se regarde pour ainsi dire sous le regard, sous la considération de tous les saints passés, ensemble, et ensemble de tous les saints présents, et ensemble de tous les saints futurs et à venir. C'est même ce que l'on nomme la communion des saints" (*Clio*, 164).

En numerosos textos, Péguy ha señalado la función del pecador en la comunión de los santos. "Le pécheur et le péché sont une pièce essentielle du christianisme, una pièce essentielle de la cardinale articulation chrétienne. Le pécheur et le saint sont deux pièces essentielles complémentaires, mutuellement complémentaires, qui jouent l'une sur l'autre, et dont l'articulation l'une sur l'autre fait tout le secret de chrétienté" (*Un nouveau théologien*, 203). "La liaison des pécheurs aux saints n'est pas une liaison d'inspiration. Elle est une liaison de communion." "Nul n'est aussi compétent que le pécheur en matière de chrétienté. Nul si ce n'est le saint. Et en principe c'est le même homme" (Ibíd., 204).

Paralelamente a la defensa del pecador que hemos tratado de exponer, se encuentra en estos libros un como intento de justificación del pecado. A una frase de la *Note sur M. Bergson* ("Et la grâce et le péché sont deux opérations du même royaume", p. 19), sigue en la *Note conjointe* un razonamiento de tres páginas, de las cuales extractamos lo más significativo. "Ils ne présentent point cette entrée à la grâce qu'est essentiellement le péché. Parce qu'ils ne sont pas blessés, ils ne sont pas vulnérables. Parce qu'ils ne manquent de rien, on ne leur apporte rien." "Ce qu'on nomme la morale est un enduit qui rend l'homme imperméable à la grâce. De là vient que la grâce agit dans les plus grands criminels et relève les plus misérables pécheurs. C'est qu'elle a commencé par les pénétrer." "C'est pour

cela que rien n'est contraire à ce qu'on nomme (d'un nom un peu honteux) la religion comme ce qu'on nomme la morale. La morale enduit l'homme contre la grâce" (*Note conjointe*, 100-102). Y en otro lugar, más bien que al pecado en sí, Péguy se refiere al estado de pecador: "C'est l'état d'humiliation, c'est l'état chrétien même, c'est proprement l'état de péché" (*Victor-Marie*, 220).

Las ideas de Péguy sobre el pecado y el pecador no son precisamente una novedad en la historia del catolicismo. Ya en el siglo diecisiete, un tratadista espiritual, el padre François de Clugny, había intentado una curiosa defensa de los pecadores, del estado de pecador, de la cual da noticias el abate Bremond[5]. El padre de Clugny (1637-1694), en una época endurecida y agriada por el jansenismo, redactó sus tres obras destinadas a la consolación de los pecadores: *La dévotion des pécheurs par un pécheur*, *Le manuel des pécheurs par un pécheur*, *De l'oraison des pécheurs par un pécheur*. Si leemos a la mayor parte de los autores devotos, razona Clugny, se podría pensar que la santidad ha invadido las calles; no escriben más que para los perfectos. Este hombre que abandonó su noble casa y que rechazó los bienes materiales como si fuesen carbones encendidos, que marcó una saludable excepción en su siglo —ya que fué partidario de la comunión bimensual y, si bien algo reticente, atricionista seguro—, emprendió otro camino: se dirigió a la muchedumbre de los pecadores, les señaló los antecedentes del Evangelio (el publicano, la cananea, María Magdalena, el hijo pródigo), y escribió líneas como éstas: "Todo depende, pues, del *uso de este estado* [el estado de pecador]. Permanezcamos solamente como se debe en la calidad de pecadores; tratémonos y comportémonos como tales, y dado que se tenga la fidelidad de vivir como pecadores, oso asegurar que no se puede dejar de morir como un santo." "Sin duda no hay nada más detestable que el pecado, pero me atrevo a decir que, para un pecador, nada debe ser más agradable que el peso del pecado." "Enseñar a los pecadores a vivir y a comportarse como tales en todo, sin olvidar jamás lo que son, y permaneciendo siempre sumidos y anonadados en el abismo que se han excavado ellos mismos" (*La dévotion des pécheurs...*, Préface).

O sea que este hombre había oído la palabra del Evangelio: "No he sido enviado sino a las ovejas perdidas de la casa de Israel" (Mt. xv, 24). Ante las acusaciones y calumnias de sus enemigos, aclaraba así su peculiarísima postura: "Por lo demás, me imagino que no se me hará la injuria de creer que pretendo la necesidad de amar el pecado, o que no sea preciso purificarse de él mediante los sacramentos. Este absurdo nunca pasó por mi espíritu". Quien nos indujo a vincular al padre de Clugny con Péguy fué el mismo abate Bremond. Luego de dedicar "A los doctos en el juzgar, este profesor de silencio. San Agustín, creo, lo hubiese amado", añade: "Alardeaba de su calidad de pecador con una especie de alegría que hubiera encantado a Péguy".

---

[5] *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. VII, cap. "François de Clugny et la mystique des pécheurs".

El epígrafe de *The heart of the matter* es muy significativo, porque Graham Greene —cuya "economía de medios" alaban todos los críticos desde Claude-Edmonde Magny en adelante— no pertenece al tipo de escritor que abusa de los epígrafes. La cita en cuestión es un texto de Péguy y está tomado de *Un nouveau théologien;* dice así: "Le pécheur est au coeur même de chrétienté... Nul n'est aussi compétent que le pécheur en matière de chrétienté... Nul si ce n'est le saint". Esta frase no está puesta aquí al azar; por el contrario, proporciona una satisfactoria cifra de la novela, cifra que sólo puede ser superada por estos versos de *Eve,* que parecen un epitafio para Scobie:

Qu'ils ne soient pas jugés comme des esprits purs.
Qu'ils ne soient pas pesés dans l'immatériel.
Qu'il soit compté qu'ils ont un sang artériel
Et des raisonnements lamentables et sûrs.

El influjo de Péguy sobre Graham Greene está registrado en ensayos y obras de ficción del escritor británico. Al final de *Brighton Rock* se sugiere, sin nombrarlo, un retrato de Péguy, el primer Péguy, de la *Jeanne d'Arc* socialista, solidario de los condenados. En *The lost childhood* (en el incomprensivo capítulo sobre Bloy) y en *Lawless roads* (Prólogo, 1) se menciona directamente a Péguy. En *The power and the glory,* cuando la insufrible devota, compañera de calabozo del cura, le habla de la fealdad de un pecado, recibe esta inesperada respuesta: "No lo crea. Es peligroso. Porque a menudo descubrimos que nuestros pecados tienen mucha belleza". Por fin, en *The living room* (act. 1, esc. 1), Jaime, el sacerdote inválido por cuya boca seguramente habla el propio Graham Greene, dice: "Son buenas personas, dudo que jamás hayan cometido un gran pecado —quizás hubiese sido mejor que lo cometiesen. Yo observaba, en la época en que era sacerdote de verdad, que a menudo eran los pecadores los que tenían una confianza mayor. En la misericordia" [6]. Lo que suena a un eco no muy distante de "No presentan esa entrada a la gracia que es el pecado esencialmente". "La moral embadurna al hombre contra la gracia." (*Note conjointe.*)

La indagación de todo esto nos lleva a concluir que Péguy fué un moralista *malgré lui.* Cuando dice (a Lotte, 27 set. 1912) "Ah! les moralistes, les protestants, les jansenistes... ils n'y comprennent rien. Il n'y a rien de moins chrétien que le moralisme", fulmina a los protestantes, que erigen la manía del moralismo por encima de todo, y, eventualmente, a la moral kantiana. "Je compte, Halévy, que vous ne réglerez point ces débats par les méthodes kantiennes, par la philosophie kantienne, par la morale kantienne. Le kantisme a les mains pures, *mais il n'a pas de mains.* Et nous nos mains calleuses, nos mains noueuses, nos mains pécheresses nous avons quelquefois les mains pleines" (*Victor-Marie,* 223). Ya en *Eve* se decía:

---

[6] Y no digamos nada del problema de fondo de este libro, el "vieillissement" o "endurcissement", de que tanto hablaba —bergsonianamente— Péguy.

Seule vous le savez, nos vertus d'aujourd'hui
Ne valent pas le quart de l'antique innocence.
Et les moralités de notre morne ennui
Ne valent pas le quart de l'antique puissance.

Pero mientras Péguy combate la moral que "unta al hombre contra la gracia", al mismo tiempo propone continuamente una moral más alta, la moral de Corneille[1]. No en vano quien escribió la *Note conjointe* es también autor de un "cahier" sobre San Luis Gonzaga, el santo que "siempre estaba pronto", en el cual Péguy admiraba, nostálgicamente quizás, el perpetuo estado de gracia. La contraparte de la apología del pecador y del pecado, debe buscarse en el maravilloso himno a la gracia que Péguy canta en las páginas de *Clio*, y que no podemos resistirnos a transcribir.

"Mais je sais aussi que la grâce est insidieuse, que la grâce est retorse et qu'elle est inattendue. Et aussi qu'elle est opiniâtre comme une femme tenace et comme une femme tenante. Quand on la met à la porte, elle rentre par la fenêtre. Les hommes que Dieu veut avoir, il les a." "Quand la grâce ne vient pas droit, c'est qu'elle vient de travers. Quand elle ne vient pas à droite c'est qu'elle vient à gauche. Quand elle ne vient pas droite c'est qu'elle vient courbe. et quand elle ne vient pas courbe c'est qu'elle vient brisée. Il faut se méfier de la grâce, dit l'histoire. Quand elle veut avoir un être, elle l'a. Quand elle veut avoir une créature. elle l'a. Elle ne prend pas les mêmes chemins que nous. Elle prend les chemins qu'elle veut. Elle ne prend même pas les mêmes chemins qu'elle même. Elle ne prend jamais deux fois le même chemin. Elle est peut-être libre, dit l'histoire, elle la source de toute liberté."

En este contexto, y no con otro sentido, resuenan los versos finales de la *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres*:

Nous ne demandons rien, refuge du pécheur,
Que la dernière place en votre Purgatoire,
Pour pleurer longuement notre tragique histoire,
Et contempler de loin votre jeune splendeur.

Esta interpretación —tal vez fácilmente refutable— de la vida y la obra de Charles Péguy no pretende ser la única explicación válida del poeta. Es imposible aprisionar a este hombre ilimitado en la aridez convencional de un esquema; la de Péguy es una de las figuras más consoladoramente refractarias a los esquemas: desborda vida por todas partes. Antes bien, la intención primordial de estas páginas es servir de homenaje al escritor a los cuarenta años de su muerte heroica, y contribuir, así sea levemente, a la comprensión de su obra.

GUSTAVO FERRARI.

---

[1] Cfr. el ensayo de E. Cassirer "Descartes et Corneille", que se halla en su libro *Descartes, Corneille, Christine de Suède*. Paris, Vrin, 1942, pp. 3-31.

LA UNIDAD DE LA CULTURA EN ARGENTINA

(A PROPÓSITO DE ALGUNAS TESIS DE H. A. MURENA)

Sin acordar al medio geográfico y cultural más importancia que la que en sí tiene, y sin hacer de cada hombre sólo un portavoz de su tiempo y de su lugar, un simple intermediario entre la situación cultural en que se halle y otras situaciones culturales, parece necesario aceptar que, de alguna manera, al menos física, cada situación histórica concreta condiciona las posibilidades de desarrollo de quienes en ella se encuentren.

Hay, evidentemente, una primera limitación: el lenguaje. Sólo desligándose totalmente del medio cultural originario es dable que alguien escriba en una lengua distinta de la propia, al menos en términos de probabilidad. Pero ésta no es quizá más que una limitación externa, fácil de evadir, o, en última instancia, de una importancia fácilmente predecible, ya que las distintas posibilidades de cada lengua son generalmente conocidas y, por ello mismo, pueden ser superadas.

Parece más difícil, por el contrario, precisar la influencia que sobre cada escritor en particular pueda tener el tono, el especial temple de ánimo de cada situación histórica concreta. Aún no del todo precisadas, las influencias que cada hombre recibe de la sociedad en que vive, primero a través de la familia y más tarde a través del núcleo social en que actúa, son, de alguna manera, tangibles. Cierto es que ese núcleo social, y esa sociedad, no son más que la resultante de las actuaciones individuales, pero sólo en circunstancias de un extraordinario desequilibrio —sea ello por una excesiva positividad de uno, sea por una excesiva pasividad de los otros— podrá alguien conformar exactamente su núcleo social a su propia personalidad.

El planteo no es, con todo, tan simple. Ocurre que esas influencias del medio no parten concretamente de quienes lo forman en cada momento, sino que se proyectan en el tiempo, con mayor o menor rigidez, según los casos; cada individuo no recibe así sólo el influjo de sus contemporáneos sino que cada generación (uso la palabra en sentido lato, no-orteguiano) recibe, por medio de una generación anterior, contemporánea pero no coetánea, un influjo común. A este legado generacional, que no es nunca cristalizable en una determinada concreción objetiva y que por ello, como contenido de conciencia (de conciencias) que es, está de continuo transformándose, damos el nombre de tradición cultural.

Pero éste es sólo un primer sentido de los vocablos "tradición cultural". En este primer sentido, toda comunidad tiene tradición, tiene cultura, aunque en sí ella no sea más que una mera agregación loco-temporal de individuos. Para desarrollar el segundo sentido de las palabras es necesario agregar un dato más: esa comunidad física debe ser también (sin que ello importe una "standardización") comunidad espiritual. Entonces la tradición cultural es asimismo un conocimiento, una *conciencia* de la comunidad *espiritual* —*cultural*— de la sociedad en que se vive. Y aquí no es posible saber si es primero la unidad o la conciencia que de ella se tiene (o, aún, si no son una misma cosa). La existencia de una presupone de tal manera la de la otra que sólo podemos afirmar eso: la necesariedad de su coexistencia. De dónde, frente a una determinada sociedad en que no se tenga conciencia de su unidad cultural, podremos válidamente concluir que dicha unidad no existe.

Ahora bien: la actuación de cada hombre en particular no está, de ninguna manera, *predeterminada* por la cultura en que se desarrolla. Pero sí, en cierta medida, *condicionada* por ella. La cultura es ante todo un sistema, abierto, de supuestos comunes, estructurados jerárquicamente, si bien esta misma jerarquía puede también variar de momento a momento. Así, la comunidad en determinada creencia puede en unos casos significar comunidad de cultura y en otros no. La religión, que hasta el Renacimiento era un rasgo aglutinante de primera categoría, no basta hoy para ello. En otra formulación esto es más fácilmente comprensible: No obsta ya a la comunidad de cultura la diversidad de religiones [1-2].

Aun es necesario señalar que, contra lo que de primera intención pudiera suponerse, no es más fácil la tarea de cada uno en un grupo social en el que no existe una tradición cultural en sentido estricto. Esa posibilidad infinita, ese no sentirse en ninguna manera ligados a nada, implican también un sentirse sin apoyo, *desarraigados*. No existe comunicación, ni comunión, y el hombre se siente solo. Pero como es vital para el hombre no sentirse solo —no se trata aquí de la soledad de la reflexión sino de la del aislamiento, de la de la cárcel— busca desesperadamente comunicarse. Ello, por cierto, es muy difícil, casi imposible. No existe acuerdo sobre nada y hay que rehacer constantemente los cimientos. No se puede hablar y hay que comenzar por *crear* un idioma, no *recrearlo*, que es lo que hace quien habla. Casi todo esfuerzo se pierde así en una tentativa de comunicación que nunca se consuma.

Creo que desde este planteo general, que es casi un lugar común, podremos intentar una comprensión más profunda de la realidad cultural argentina y, más concretamente, de cómo la ve H. A. Murena en su último libro "El pecado original de América" [3].

---

[1] No hay en lo expuesto, no quiere haberlo, un juicio de valor.

[2] La constatación de que la escala de valores en uso varía de grupo cultural a grupo cultural, y de momento a momento, no implica, por cierto, la imposibilidad de la concepción de una escala absoluta.

[3] En lo que sigue nos vamos a referir muchas veces a este libro, publicado por "Sur" en agosto de 1954. Por ello, a más de aclarar que el desarrollo que se da de las ideas de Murena no tiene ningún punto de apoyo en el libro sino en una reflexión sobre el mismo, en la que se ha tratado de sistematizar y atar los cabos sueltos, en lo que hay siempre posibilidad de error, creo necesario precisar dos o tres cosas: 1°) En el libro se habla constantemente de América pero se piensa casi siempre en la Argentina, mucho en Buenos Aires y sólo una que otra vez, buscando una corroboración continental para alguna tesis, en Estados Unidos. 2°) Se trata de un libro escrito en un estilo de gran fuerza, realmente hermoso en muchos pasajes, pero de una acusada dificultad de comprensión. Ello es debido: a) al uso de algunos vocablos equívocos (*verbo* es el ejemplo más fácilmente constatable) en contextos metafóricos que multiplican la equivocidad; b) al uso constante de metáforas; c) al salto constante del plano metafórico al del sentido llano; d) al uso de metáforas en desarrollos de raciocinio lógico y al uso de vocablos en sentido llano en acumulaciones, repeticiones y toda suerte de recursos poéticos. 3°) El autor afirma que ha puesto en el libro ese grano de duda sin el cual toda obra humana es locura, etc. Pero si las contradicciones son aceptables, según esa regla, cuando se refieren a una cuestión concreta, no lo son las que existen entre premisas fundamentales, cuya coexistencia lógica es imposible: No es lo mismo afirmar que A es blanco y luego que es negro que decir que no existe el blanco y luego predicarlo de A. Y creer en pretendidas leyes naturales, como la de la necesariedad del pa-

Porque lo cierto es que en Argentina, fuerza es decirlo. *no existe tradición cultural en sentido estricto.* La conciencia de formar una unidad histórica se ha ido perdiendo, a partir de la vuelta del siglo, con la consiguiente pérdida del sentido de responsabilidad social. (Porque el hombre sólo se siente responsable por aquello en lo que, de una manera o de otra, se reconoce y, lógicamente, sólo es capaz de sacrificarse por algo de que se siente responsable).

A qué se deba, en el caso concreto de Argentina, esta muerte de la tradición, del sentido de unidad histórica, no es cosa que pueda dilucidarse en pocas líneas, y no hemos de intentarlo aquí. Apuntemos, sin embargo, que por la época en que aparece y por la forma en que se manifiesta, pareciera estar relacionada con el caudal inmigratorio con el que se inicia la que José Luis Romero llama "época aluvial" [4].

Pero es necesario reiterar que se trata de un fenómeno *cultural*, vale decir *espiritual* y no sólo natural o, siquiera, psíquico. Por ello no puede fundarse en circunstancias naturales, como el medio geográfico, ni puede resolverse por vía psíquica (modo de conocimiento). Murena pareciera olvidar que el campo de la cultura es el del espíritu, y que el de éste es radicalmente distinto del de lo psíquico. Sólo así se comprende que haga del vivir en América *sin más* una causa de la pérdida del sentido de la tradición y que proponga como salida de la situación presente (que achaca a un segundo pecado original que pesaría sobre los americanos y sobre quienes aquí se radiquen, mera determinante geográfica) una cerebralización, una mayor abstracción, una transobjetivación de los hasta ahora objetos del conocimiento en el acto de conocimiento. Todo ello cae en el plano de lo puramente psíquico.

Todo este planteamiento de Murena en términos de pecado y de subsiguiente transformación, o evolución, de la humanidad a la zaga de América deberá, sin embargo, ser dejado de lado, aunque con ello contradigamos la presunta voluntad del autor, porque se trata de una audaz hipótesis que, como el mismo lo afirma, linda con lo teológico. Y ello no es ahora nuestro objeto.

Recogemos, sin embargo, un aspecto de esa venturosa solución que profetiza y propugna Murena. Parte para exponerla de esa faz negativa de Argentina, de esa falta de tradición cultural en sentido estricto, a la que toma como característica común de América frente a Europa. Hay en ello, en verdad, un doble error de apreciación motivado por la generalización teórica, porque no en toda América existe tal falta de tradición (y aún en aquellos lugares en que ella se da —esto es tácitamente aceptado por Murena, quien habla

---

rricidio, y al mismo tiempo hablar de la libertad del hombre y de Dios o, ya en un mismo ensayo, tomar como premisas de una cadena de razonamientos, por un lado un hecho concreto de Dios y, por otro, la posibilidad de un cambio en la humanidad similar al que se operó cuando el hombre tomó conciencia de sí y del mundo y dejó de ser animal (lo que implica dar por supuesta esa pretérita animalidad) es contradecirse más allá de lo que permite una duda racional. Señalo estas contradicciones, por supuesto, no por un descaminado prurito lógico sino porque ellas, unidas a la manera dogmática en que todo está dicho (de la que es un buen ejemplo las trescientas palabras con las que se desecha a Spengler y Toynbee), contribuyen a esa oscuridad de que hablábamos y a hacer más difícil la tarea del exégeta o del crítico.

[4] Las ideas políticas en Argentina. Fondo de Cultura Económica. 1946.

de las "demostraciones por el absurdo" que da Estados Unidos— adquiere en cada lugar diversos caracteres, que impiden considerarla en conjunto) y porque en la misma Europa concreta y geográfica se ha perdido en gran parte entre las dos guerras la tradición cultural, con todas las consecuencias que ello trae (de lo que se habla, en parte, al hablar de la decadencia o de la crisis de Occidente).

Este punto de arranque, en parte lo hemos visto, es falso. Pero quizá no lo sea tanto si pensamos sólo en América, por un lado, y, por otro, en la idea, el concepto que de Occidente, de Europa, que casi da lo mismo, tenemos. Entonces sí es cierto que Argentina es no tradición y, sobre todo, no-tradición europea, no-Europa.

Pero este es un hecho. Un hecho de cuya constatación no puede pasarse, sin más, a un juicio de valor. Para hacerlo, Murena da un rodeo curioso en el que interviene, por una parte, la noción de que es bueno tener una tradición cultural en sentido estricto y, por otra, la idea de que no la tenemos porque nos sobra europeidad. Afirma además que es necesario ser lo que se debe ser. Y respecto de América, *que no es aún una unidad cultural porque es demasiado Europa, el deber ser está en ser no-Europa, porque en ello,* se afirma o se cree, *está el ser América, el tener una tradición cultural en sentido estricto que pueda aceptar, sin extinguirse, la influencia europea que ahora le impide nacer y desarrollarse.*

Todo esto, por cierto, está dicho en el libro con otras palabras, muy distintas de las nuestras. En él, al aislarse respecto de Europa se lo llama *parricidio* y la necesariedad de ese parricidio está fundada en la del parricidio como *ley natural,* con lo que la metáfora deja de serlo.

Pero se lo llame de una manera o de otra, lo evidente, a lo largo de todo el libro, es que el autor, al poner el deber-ser de América, de Argentina, en ser *no-Europa,* está presuponiendo un juicio de valor positivo donde sólo hay un hecho: Argentina *es* no-Europa y *no tiene* tradición cultural en sentido estricto. Murena toma como valiosa la no-europeidad y afirma luego ese valor en el de tener una tradición cultural en sentido estricto. El que no la tengamos es atribuído, en una parte del libro, a que Europa, como todo padre, es naturalmente egoísta y, celosa de su juventud, impide el desarrollo (en términos de ser auténtico, esto es, de *no-europeidad*) de América, de Argentina, desarrollo que, para Murena, sería el signo de la decrepitud de Europa. En otro trozo de la obra se atribuye esa falta de sentido de la tradición a que queremos ser —y en parte somos— objetivos (Murena da a la objetividad carta de ciudadanía europea), cuando lo que debemos ser es transobjetivos: esto es, otra vez, *no-europeos* [5].

Ahora bien: en nuestro comentario, ello es evidente, hay un presupuesto que es el opuesto contradictorio del de Murena. Vamos ahora a fundamentarlo.

Afirmamos, sin ambages, que Argentina, América, *debe ser más Europa* o, mejor

---

[5] Respecto de objetivo y transobjetivo es necesario aclarar que se habla de ello en el sentido de superación del actual modo de conocimiento (europeo) y no, o quizá no sólo, en el que se les da cuando se dice: "X es objetivo" o "seamos objetivos". Se habla concretamente de que tenemos los objetos no al frente sino atrás (entiendo que quiere decirse más atrás, más lejos que los otros, porque si no no tendría sentido), lo que los vuelve transobjetos, etc.

dicho, *más Occidente*. Aquí interviene, por cierto, un juicio de valor, que será presupuesto de todo lo que siga: el considerar como más valiosa la *personalidad* de cada hombre que la originalidad cultural de un determinado grupo social. Aún más: entendemos que la personalidad de cada hombre, el sentido de la propia estima, el saberse *persona*, es un supuesto necesario de la de la sociedad. Una sociedad compuesta por individuos despersonalizados no puede tener unidad cultural, no puede tener tradición cultural, al menos en el sentido que estamos dando a estas palabras, ni, menos aún, autenticidad u originalidad, ya que para ello es necesario que comience por tener una tradición cultural, una cultura. No puede ser *auténtico o nacional*, a menos que demos a estas palabras un significado que atienda únicamente a la rareza o diversidad respecto de los otros grupos sociales, una cultura que *no es*.

Pero aún en el hipotético caso de que fuera concebible una sociedad en la que hubiera un sistema de supuestos comunes que permitieran una amplia (?) comunicación y que al mismo tiempo estuviera integrada por hombres despersonalizados: ¿qué podrían estos comunicarse? La sociedad de Brave New World [6] tiene, en cierto sentido, tradición y cultura. ¿Y no es acaso la de Bernard Marx una lucha incesante por comunicarse, pero personalmente, no como un simple alfa-plus [7]? La quiebra del sistema de supuestos a que se alude cuando se habla de la crisis de Occidente parece referirse no tanto a un cambio en la escala de valores en uso —sin contar la situación actual ha habido al menos dos "crisis" de éstas en Occidente desde Sócrates— cuanto a una despersonalización o deshumanización del hombre occidental.

En ello, que es un problema común, y no sólo un problema de Argentina, de América, está el nudo de la cuestión, nudo que de acuerdo con la metáfora clásica no se deshace sino que se corta con soluciones como la del parricidio. Cierto es que nos falta una tradición cultural en sentido estricto, que no somos una auténtica unidad histórica. Pero no es consumando la negación, esto es: despersonalizándonos, o desoccidentalizándonos —porque Occidente es ante todo sinónimo de una tradición cultural en la que la persona ocupa el más alto grado de la escala de valores—, como habremos de encontrar nuestro ser nacional (o el continental, si es que éste ha de existir un día). Con ello sólo lograremos alejarnos cada vez más de la meta.

Es posible que se me replique que ningún hombre puede formarse una personalidad a partir de una sociedad de despersonalizados, en la que no exista una tradición cultural a que acudir. Con ello volvemos al planteo inicial de esta nota, en el que señalábamos que todo hombre está, *en cierta medida*, condicionado, pero no *predeterminado*, por el medio cultural en que actúa.

Y habría finalmente que señalar:

1°) que no existe, ni puede existir, verdadera despersonalización sino sólo un aletargamiento del sentido de sí mismo, porque éste, este sí, es connatural al hombre;

---

[6] Utopía político-cultural de Aldous Huxley. Fué publicada en castellano (Editorial Janés, Barcelona) como "Un mundo feliz".

[7] Casta más alta de la sociedad imaginada por Huxley.

2°) que sólo junto a Europa, a Occidente, podrá hallarse la fórmula de la salvación común, incluso de la física, que es imprescindible;

3°) que el modo de ser nacional, si queremos que sea el mejor posible, ha de ser una variante del modo de ser occidental (si quisiéramos, como Murena, que sea el que debe ser, entenderíamos que, *naturalmente*, debe ser una variante del modo de ser europeo, así como los hijos son variantes de los padres);

4°) que para resolver el problema de la repersonalización del hombre es necesario ponerse de acuerdo sobre otros supuestos —y bueno será que ello suceda— aunque aventuradamente apuntemos que es un problema de educación de masas (y de élites), de voluntad y, quizá, de fe;

5°) que respecto de ese preciso punto que es la prioridad entre la tradición cultural y la persona concreta —que es el viejo asunto de la prioridad entre el individuo y la sociedad— quizá el que hayamos dado finalmente en el punto de partida sea un signo de que se trata de un problema dialéctico o circular, en el que es necesario ir constantemente de una a otra, aunque repitamos aquí, como al comienzo, que ponemos el acento, el impulso primero y fundamental, en el hombre.

Luis Adolfo Orgeira.

SOBRE EL ESPACIO Y EL TIEMPO

¿El hombre tiene espacio y está en el tiempo? Dios no. Cristo sí y no, estaba en el tiempo haciendo eternidad, como hombre hizo la voluntad del Padre, fué enteramente instrumento, cada gesto suyo se hizo siempre.

Pero todos los hombres no son y unos pocos son, porque realizarse en hombre es realizarse, con libertad, en el cómo y en el por qué fuimos creados, realizarse en hombre es realizarse en Dios. El hombre no cristiano: "vida para la muerte", "vida para lo colectivo", "vida para lo vital", etc., encuentra, al contrario que el de "vida en Cristo", su limitación en el morir físico y su plenitud en el obrar aquí, ahora, sobre el mundo. Esto nos lleva a pensar que el hombre, según encare su limitación, *estará bajo, en, o sobre el espacio y el tiempo.*

El santo está aquí, de paso, como extrañado de estar en este lugar y en este momento, *no desprecia lo creado sino lo que no es*, y espacio y tiempo es muerte, muerte que hay que sufrir para hallar la vida. Para Santa Teresa, todo su gran peregrinaje fué un instante. Para San Pablo, estar era como si no se estuviese. Para San Ignacio, era lucha para estar verdaderamente. El mundo es un puente, un envión, una planchada para tomar impulso y zambullirse en el Todo. El Santo está en el espacio y en el tiempo, pero está conociendo en esto la eternidad, porque libertad y Gracia aunadas, rompen las medidas. No lo sufre triste sino alegremente, porque por un lado está haciéndose, y por otro, está dejándose hacer (si este hacer y este dejarse pudiesen vivir separados).

El cristiano común, el que se "arriesga hasta", el que no da todo, ése sí "que anda dividido" sea cual sea su estado. Ha tomado parte en una eternidad pero no participa de ella;

está esperando pero no tiene paciencia; siente fe pero no ve sin ver; cree que sabe que lo que él llama Dios es Dios, pero no lo conoce; anda a veces con Él, porque Él lo quiere; a veces también coopera, pero busca a Dios como desde su basamento, y no su basamento en Él. Para el cristiano vulgar el espacio y el tiempo existen y no existen, intermitentemente, según se pegue o no más cerca del que Es.

El hombre moderno, rotundamente no espera, tiene avaricia de vida, se agota viviendo porque está muriéndose, porque nada tiene sentido sino el andar, el ver, el oír, el pensar. El hombre actual sufre él, sí, el espacio y el tiempo, por ello o tiende a evadirse imaginándose un todo parcelado, o tiende a aguantar hasta romperse. Su libertad es una libertad azarosa, es una libertad con pedales, que desemboca en la locura o la muerte, porque la altura a que se llega es una altura para mirar la sima y medir la oscuridad que está esperando. Meros corpúsculos endiosados que ruedan hacia abajo.

Comprender la eternidad, es plantearse el tema de la parcelación actual en todos los campos. Parecería que, descubiertos el espacio y el tiempo, no hay salidas, cuando *el espacio y el tiempo son ventanas de eternidad* (lo más infinito en lo menos infinito, diría un físico, y es verdad).

El gran trabajo demoníaco es destotalizar, arrancar las partes, que es destruir y acortar las posibilidades de infinitud y eternidad. Satanás, que era el espejo de Dios, un reflejo animado, concreto y libre, quiso ser sin la Luz que le daba sentido, que lo hacía ser. Y se arrancó la divinidad, no por creerse Dios, que lo era en Dios, sino por creer que era mejor Dios su parte, y por el mero hecho de sentirse algo fuera del Todo, fué destruído.

Todos somos perfiles de Dios, que podemos cumplirlo o no, según queramos ser en Dios, o pretendamos, soberbia imbécil, ser Dioses sin Él, o lo que es peor, ser nada más que algo.

El dilema es que para serlo todo, hay que dejar de ser, y esto que es simple, es maravillosamente difícil. Tiempo para eternidad, espacio para totalidad, esa es la promesa: "a fin de que Dios sea todo en todos". (I Cor. 15, 24-28).

JULIO ÁLVAREZ VILLALUENGA.

CRÓNICA

SOBRE UNA "TEOLOGIA LAICAL"

De una "Teología laical" ha hablado el Papa Pío XII el 31 de mayo del año en curso, en su discurso dirigido a los Cardenales y Obispos de todo el mundo, llegados a Roma para la canonización de Pío X. De este discurso, reproducimos a continuación los dos últimos párrafos que hacen a esta cuestión. (N. de la D.).

Recientemente ha comenzado a pulular acá y allá una que llaman "teología laical" y ha surgido una categoría especial de "teólogos laicales" que se proclaman independientes. De esta teología existen ya prelecciones, textos impresos, círculos, cátedras, profesores... Distinguen éstos su magisterio del magisterio público de la Iglesia y, en cierto modo, lo oponen a él; para cohonestar su modo de proceder apelan a veces a los carismas de enseñar e interpretar, de que se habla repetidas veces en el Nuevo Testamento, especialmente en las epístolas de San Pablo (v. gr.: Rom. 12, 6-7; 1 Cor., 12, 28-30); apelan a la Historia, que desde el comienzo de la religión cristiana hasta nuestros días presenta tantos nombres de seglares, los cuales, en bien de las almas, enseñaron por escrito y de palabra la verdad cristiana sin haber sido llamados a ello por los Obispos y sin haber pedido o aceptado la facultad del magisterio sagrado, sino movidos por propio impulso o celo apostólico. En contra de esto hay que sostener lo siguiente: no ha habido nunca, ni hay, ni habrá jamás en la Iglesia un magisterio legítimo de laicos que haya sido sustraído por Dios a la autoridad, guía y vigilancia del magisterio sagrado; más aún: el mero hecho de rechazar esta sumisión es ya un argumento convincente y un criterio seguro de que no guía el Espíritu de Dios y de Cristo a los seglares que así hablan y obran. Además, nadie ignora cuán gran peligro de perturbación y error se encierra en esa "teología laical"; peligro también de que se pongan a instruir a los demás personas del todo ineptas, y aun falaces y dolosas, que San Pablo describe así: "Vendrá tiempo cuando..., a medida de sus concupiscencias, to-

marán para sí maestros sobre maestros, por el prurito de oír, y cerrarán sus oídos a la verdad y los aplicarán a las fábulas" (confróntese 2 Tim., 4, 3-4).

Líbrenos Dios de que al hacer esta advertencia apartemos del estudio más profundo de la doctrina sagrada o de su difusión entre el pueblo a cuantos, de cualquier orden o condición que sean, se sienten a ello animados con tan noble entusiasmo.

Procurad, venerables hermanos, cada día con mayor diligencia, como lo piden el deber y el honor de vuestro oficio, penetrar cada vez más en la grandeza y profundidad de la verdad sobrenatural, de la que por derecho sois guías; exponed asiduamente y con inflamada elocuencia las verdades santas de la religión a aquellos que ahora, no sin gravísimo peligro, se dejan ofuscar en sus ideas y sentimientos por tenebrosos errores, para que también ellos, con saludable arrepentimiento y con rectitud de amor, vuelvan por fin a Dios: "Ya que el apartarse de El es caer, el convertirse a El es resucitar, el permanecer en El es afianzarse... el volver a El es renacer, el habitar en El es vivir" (S. Agust. "Soliloquiorum", lib. I, 3; Migne: P. L., vol. 32, col. 870).

Para que podáis realizar esto con mayor éxito invocamos sobre vosotros los auxilios del cielo, y para que éstos desciendan abundantes os impartimos de corazón a vosotros y vuestra respectiva grey la bendición apostólica.

En el último número de La pensée Catholique, *en su artículo intitulado* Theologia, ut aiunt laicalis, *Luc Lefèvre explica qué se entiende por esta "Teología laical". Reproducimos la parte pertinente.*

No se trata aquí de teología profesada por laicos ni de laicos que, habiendo recibido una cultura teológica superior, no tienen temor de enseñar la reina de las ciencias humanas. Todos los siglos han conocido a hombres de mundo, casados o no, que han sido auténticos teólogos. Su enseñanza nunca ha sido para la Iglesia motivo de inquietud, y menos de reprobación. Son laicos teólogos: *laici theologi*. Los hay también en nuestros días, y de doctrina tan segura que está por encima de toda sospecha. El caso es relativamente raro, pero ha existido y existe. La alta cultura religiosa no está exclusivamente reservada a los clérigos.

El adjetivo *laicalis*, en francés *laïcal*, es de empleo reciente. Es un derivado de *laico* y de *laicado*. Además, hay otro substantivo derivado de allí: *laicalidad*, empleado recientemente por los especialistas de la teología del laicado.

El laicado no es cosa nueva, entendido en un sentido clásico: condición del hombre laico, que, en la Iglesia no está revestido ni del carácter ni de la dignidad del sacerdocio. En otra acepción, no menos clásica, aunque segunda, laicado significa el conjunto, en el Cuerpo de la Iglesia, de los fieles que no son clérigos (ni sacerdotes ni monjes).

Pero, desde hace algunos años, laicado, bajo la pluma de los especialistas en eclesiología moderna, ha tomado otro sentido, que no deja de producir sorpresa e inquietud: "Los laicos son hombres para quienes las cosas se han de considerar en sí mismas; para quienes las causas segundas existen". (Ives Congar, *Jalons pour une théologie du laïcat*, p. 39).

Consideradas en sí mismas, las cosas de este mundo (las causas segundas) no interesan al clérigo (o al monje); para él "no son interesantes sino en su relación con Dios". Se nos dice entonces que la referecia a Dios lleva al clérigo a olvidar y descuidar el respeto que se debe a las causas segundas, en cuanto tales. Si este olvido y esta negligencia son cosa propia del clérigo (o del monje) como tal, ¿no se debe esperar del *laicado* "esta especie de recuperación de lo humano que había sido abismado en lo divino y en este sentido como enajenado en éste? (*Ibid.*, p. 580).

El laico obrará así un *"desprendimiento"* con relación a lo monástico, a lo clerical y a lo divino. Este desprendimiento se efectuará por etapas: en el campo de la vida política, en el campo de la espiritualidad, en el campo filosófico o científico.

Que nadie se llame a engaño. Según la definición de laico que se nos propone, no se trata del *laicismo* "cuya base es la afirmación doctrinal, metafísica, según la cual no hay Dios en el sentido de la Revelación positiva judeo-cristiana; o, por lo menos, no existe la sobrenatural en el sentido de la Iglesia". He aquí las precisiones que permitirán evitar toda confusión:

"Hay una afirmación laica que no excluye lo sobrenatural y se contenta con querer que lo absoluto no absorba lo relativo hasta volatilizarlo; con que la referencia a la Causa primera no suprima la realidad de las causas segundas y la verdad interna de todo lo que constituye el mundo y la historia de los hombres" (p. 43).

Henos aquí en camino de comprender lo que se quiere decir cuando se nos habla de *laicalidad* y de *laicado*:

"Esta laicalidad —vamos a correr el riesgo de este barbarismo— no se niega a creer en Dios; sólo pide creer también en las cosas".

Se ve entonces que la "laicalidad" difiere de la "laicidad" y el "laicalismo" (si nos atrevemos a forjar esta palabra) del "laicismo".

"La laicalidad *quiere respetar la naturaleza* de las cosas, *sus leyes, sus exigencias;* piensa que, si son necesarios hombres del único Absoluto, de lo único necesario, *el conjunto de los hombres debe ir a Dios sin tomar el atajo, sin economizar el paso por las cosas del mundo y de la Historia"* (p. 43).

Y en la conclusión del mismo capítulo, el autor es todavía más explícito:

"Parece que, en la opinión de los hombres, *se es «laico» cuando se reinvindica el respeto de lo que es humano y natural; que en el sacerdote, por el contrario, la función debe absorber totalmente al hombre: no sólo en lo que éste tiene de puramente espiritual y de divino, sino en lo que comporta de sumisión a un organismo cuyo régimen es el de la autoridad y la sumisión".*

"Retengamos que una vez más estamos conducidos, por este humilde detalle, a la idea siguiente: *un laico es un hombre para quien las cosas existen; para quien su verdad no está como engullida y abolida por una referencia superior.* Porque para él, hablando cristianamente, lo que se trata de referir al Absoluto, es la realidad misma de los elementos de este mundo cuya figura pasa" (p. 46).

Retomemos, para mayor nitidez, el texto del teólogo del laicado[1], porque es característico.

El autor, después de haber propuesto, en una segunda aproximación, las definiciones que hemos visto, continúa:

"...Se podría prolongar este paralelo utilizando los textos en que Santo Tomás de Aquino distingue el punto de vista del filósofo y el del fiel [Prol. in II *Sent.*; *C. Gent.*, L. II, c. 4]: *el filsofo.* ahora diríamos *el sabio, se interesa en la naturaleza de las cosas; el fiel en su referencia transcendente. El sabio busca la explicación de las cosas; el fiel, su significación.* Se podrían continuar estas reflexiones buscado en la historia *tipos o corrientes representativas, respectivamente, de la actitud del fiel y de la actitud del sabio, es decir, en suma, del clérigo y del laico...*" (l. c. p. 39).

Podríamos mostrarnos sorprendidos (como por otra parte el R. P. Daniélou, en *Dieu Vivant*) de que se invoque aquí a Santo Tomás de Aquino. ¿No será abusar de su autoridad pretender —con el objeto de justificar una tesis atrevida— que Santo Tomás "ha sido, a pesar de ser clérigo, auténticamente laico"? Pero... sigamos.

Se nos pide así que distingamos entre "el punto de vista" del *filósofo* (o del sabio) y el del *fiel*.

El filósofo o el sabio se interesan en la naturaleza propia de las cosas; el fiel, en la referencia trascendente de las cosas.

Por filósofo o sabio, se debe entender a aquellos que se entregan al estudio de las ciencias, de las que no están excluídas ni la teología ni la historia.

Prosigamos: Se nos dice que hay equivalencia, por una parte, entre el fiel y el *clérigo*, que no se interesa sino en la referencia de las cosas a la Causa Primera, y por otra, entre el sabio y el *laico*, que, interesándose en la naturaleza de las cosas, cree en la realidad de las causas segundas.

El sabio como tal (filósofo, historiador o teólogo) está equiparado al laico, es decir, a aquel del que se nos dice que debe defenderse y que, de hecho, se defiende dé la enajenación a Dios de su humanidad, de su razón: su tarea es "esta especie de recuperación de lo humano que había sido abismado en lo divino y en este sentido como enajenado en éste" (p. 580).

¿Quién no ve que el sabio equiparado al laico es, en nuestro terreno, el *theologus laicalis*?

Va de suyo que el telogo laical no es necesariamente un laico en el sentido canónico del término (es decir, dentro de la Iglesia, aquel que no es clérigo); puede ser y es con frecuencia un clérigo, sacerdote secular o regular, que se ha hecho un *laico* en el sentido segundo que hemos definido; un laico, de estilo nuevo, que pertenece a este laicado que caracteriza la *laicalidad*, noción nueva inventada para hacernos apartar toda noción de laicidad de laicismo y para hacernos rechazar toda noción de fidelidad y de clericalismo.

---

[1] El autor se refiere a Ives Congar, O. P. que ha escrito *Jalons pour une Théologie du laïcat.*

¿Qué es entonces este *teólogo laical*, sino aquel que, fuera de toda regla de fe, remota o próxima, muerta o viva, abstracta o real, personal o impersonal, trata "cuestiones de religión y de moral, verdades que trascienden absolutamente todo el orden sensible", sin recordar o queriendo ignorar que ellas dependen únicamente del oficio y de la autoridad magistral de la Iglesia?

El *theologus laicalis* trata los problemas religiosos como se tratan los problemas de otras ciencias profanas: ha roto toda vinculación con el Magisterio vivo de la Iglesia. Hombre de ciencia, remonta a las fuentes —se dice, entonces, que "se pone en contacto con las fuentes", que practica científicamente "el ponerse en contacto con las fuentes"—, fuentes escriturarias y fuentes patrísticas, pero allí se entrega y bebe según su sed personal, según su propio pensamiento, sus prejuicios o sus postulados, sus puntos de vista personales, olvidando o queriendo, por método, olvidar que la doctrina definida por la Iglesia está contenida en las fuentes *"en el sentido mismo en que ha sido definida por la Iglesia"* (*Humani Generis*).

Así se le verá hacer prevalecer (a propósito del carácter y de la constitución de la Iglesia, por ejemplo) una noción muy vaga que se nos dice bebida en los antiguos Padres, sobre todo en los Padres griegos: *"taque ad pristinos fontes redeundum est"*, "hay que volver, se dirá, a las fuentes primitivas" e interpretar las constituciones y los decretos más recientes del magisterio según los escritos de la antigüedad, olvidando que, según la advertencia de Pío XII, no es buen método tratar de "explicar lo claro por lo oscuro".

¿No es acaso el *theologus laicalis* aquel que reduce la teología a la ciencia histórica o a la ciencia sociológica? (*Humani Generis*). "La ha profanado, laicalizado"; ¿y no se debería decir que de hecho tiende a *laicizarla*? Su teología está *separada* de la teología de la Iglesia, la teóloga, esencialmente teóloga. ¿En qué autoridad se apoyará? Ha roto los lazos con la *Ecclesia Magistra et Theologa*. No puede depender ya de ningún magisterio exterior. No tiene dependencia de ninguna especie, aparente al menos, es un separado, un aislado: es *autónomo*. Por otra parte ha reivindicado esta autonomía, en nombre de una accesión de todos a la "conciencia", en nombre de su "edad adulta", etc.... Esta autonomía arrancada es la conquista de este tiempo... Dirá que es su propio maestro. De hecho, no puede haber magisterio concebible en teología fuera del Magisterio divino de la Iglesia.

Sin duda el *theologus laicalis* no temerá multiplicar las citas de los textos de los decretos y constituciones de los Concilios y de las Encíclicas. Formado en las exigencias de los métodos científicos, nada quiere ignorar de las intervenciones de la Iglesia y hace referencia a todas. Pero las considera e interpreta como se hace con los textos profanos: los textos *claros* de las definiciones y de los decretos son por él envueltos en la oscuridad de las fuentes primeras. Los debilita, los vacía de su contenido, los exprime y por último los desprecia y los rechaza. Se podría decir de él lo que Pío XI decía de los *Modernistas* en el terreno moral, social y jurídico: *Se gerunt ac si*... "Se comportan como si estos documentos de la Iglesia no existiesen". (*Ubi Arcano Dei*).

El *theologus laicalis* es el modernista. La *theologia laicalis* es el modernismo.

BETTI Y BRECHT EN BUENOS AIRES

Este año la temporada teatral en Buenos Aires ha finalizado con la representación de dos obras de gran valor, diametralmente opuestas en su contenido pero igualmente desconocidas por nuestro público.

"Madre Coraje" de Bertold Brecht y "Lucha hasta el alba" de Ugo Betti. "Lucha hasta el alba" fué representada en forma brillante por el Teatro 54, en el teatro Estudio, bajo la dirección de Héctor Bianciotti quien tuvo también a su cargo el papel protagónico, sorteando con habilidad todos los peligros que significa interpretar una obra del genial dramaturgo italiano. La mayor parte de los personajes bettianos, pese a diferenciarse muchas veces esencialmente, tienen en común un estado anímico: son seres perdidos, y, en cierta forma, desarraigados de su auténtico terreno, de su verdadera finalidad. Este estado, la pérdida de herencias ancestrales, el desencuentro con la libertad y la autoridad, tan caras al hombre, trae un desbordamiento, una angustia y una necesidad de expiación que sobrepasa el nivel mismo e individual de los personajes. Esto se cristaliza en unas ansias irrefrenables de realización que llegan súbitamente. La necesidad de ser ante ellos mismos, ellos, desnudos de ataduras e inhibiciones.

El temor a la libre elección, la indecisión los ha atormentado siempre. Quizás las palabras-clave en la obra de Betti sean las proferidas por Giorgio cuando éste llega a buscar su destino: "No tengo miedo. He venido de verdad a pagar. Cualquier cosa." Y luego cuando todo está consumado: "Esto sí y esto no: ya no está permitido. Lo que ahora se necesita es una especie de obediencia".

No hay diferenciación entre el bien y el mal, simplemente es necesario llegar a la verdadera órbita, donde las cosas vuelvan a su estado originario.

Toda la obra de Betti tiene una estructura firme de proceso, de última justicia.

Las voliciones se confunden a menudo, en el diálogo, con las frases pensadas detenidamente y la diferenciación se debe en parte a la labor del artista. Héctor Bianciotti en el papel de Giorgio llevó diestramente y con talento su papel, marcando las diferenciaciones con propiedad, indicando a veces sólo con un gesto o con una mirada apenas perceptible el verdadero estado de ánimo del personaje. Su dirección fué firme y acertada y fué secundado dignamente por un buen elenco de artistas, entre los cuales se distingue Milvia Bonaglia que no actuó demasiado cómoda en su papel, y Santángelo en su versión del peligroso y desequilibrado Tulio.

Otra detalle de verdadero interés en el teatro de Betti es la total independencia de los personajes entre sí, pues éstos actúan siguiendo una misma e íntima línea de continuidad que nadie puede interrumpir. El temor a la muerte violenta, al accidente que corta una línea trazada, es casi obsesivo en la mayor parte de sus obras.

"Lucha hasta el alba" representada por Teatro 54 constituye, posiblemente, una de las muestras más notables del talento dramático de Ugo Betti, donde mediante un diálogo denso, de hondas repercusiones metafísicas, de pensamientos apenas dibujados y en su forma más pura, ha logrado condensar con total perfección el drama mínimo del hombre moderno.

La tragedia se divide en tres actos: en el primero, Giorgio, luego de cinco años de ausencia vuelve a su ciudad natal, atraído aparentemente por la posibilidad de recuperar

sus bienes perdidos durante la guerra. Pero en realidad su verdadera inquietud se debe a haber dejado atrás suyo algo trunco, inacabado. Él se dirige hacia allí pues piensa que es su notario quien le llama, pero una vez en la notaría comprueba que es en realidad Tulio, —que había sido muy amigo suyo y marido de la amante con la cual pensaba fugarse cinco años atrás de no haberse producido un accidente— el que le ha atraído por medio de cartas fraguadas.

En el segundo acto Giorgio va a la casa de Tulio creyendo que su antigua amante, Delia, ha muerto, para pagar, para expiar ese asunto pasado que nunca concluyó. Pero Delia vive, las cosas se complican. Tulio en realidad ha hecho todo el planteamiento para eliminar a Giorgio, pero en el fondo él se apercibe que no es capaz de hacerlo, simplemente coloca en acción el mecanismo que se había interrumpido cinco años antes y permite que sea el destino, factor preponderante en la obra de Betti, el que se encargue de todo. Él, inclusive, no es capaz de matar a Giorgio con sus manos; hasta le ha ordenado a Delia, a quien ha tenido casi prisionera durante esos largos cinco años, que le envenene. Pero Delia no puede soportar a Tulio, ha acumulado un odio inmenso durante todo ese tiempo y cuando Tulio se retira unos instante pide a Giorgio que mate a su marido. Luego, ya terminando el segundo acto, se encuentran los tres protagonistas girando alrededor de la mesa, hasta que Giorgio, con verdadera angustia, huye por la *única puerta*, la que le indica Delia, la que le llevará a pesar suyo a matar a Tulio que le persigue. En el tercer acto, Elsa, la mujer de Giorgio, va en busca de su marido. Tulio ya ha sido herido de muerte y ella encuentra a Giorgio amedrentado, horrorizado por esa muerte que él ha cometido involuntariamente: "pero ya era tarde, mi mano había llegado antes que yo...". Giorgio cree que ya no va a encontrar el paraíso que ha añorado siempre. Huirá con Delia, mientras Elsa queda en esa casa. Pero Elsa ve que Giorgio ha perdido el orden que ha amado siempre y le da muerte con el veneno que Tulio había preparado: "Es justo que un día las cosas vuelvan a su orden, tal como tú lo deseas".

En la parte final de la obra hay un diálogo desesperado entre Delia que ve perder definitivamente su causa, Elsa y Giorgio moribundo. Giorgio muere y sus últimas palabras son: "¡Oh sí! ¡Yo creo en el Señor! ¡Yo creo en Él! Creo. Creo".

Totalmente opuesta en su sentido y en su realización, "Madre Coraje" nos sorprende también por el talento del autor y la caridad del trabajo realizado por el Nuevo Teatro. La presente obra, recientemente interpretada en Francia por el conjunto Berlinés que dirige el mismo Brecht y cuya actriz principal es su mujer, Elena Weigel, ha despertado en los ámbitos literarios una confusa marea de críticas, tanto favorables como negativas. Sin entrar a considerar las teorías estéticas de Brecht, ni sus restantes obras, no podemos negar que "Mutter Courage und Ihre Kinder" es una gran obra teatral. En esta gran epopeya popular, Bertold Brecht utiliza con precisión caracteres individuales que simbolizan, además, los sufrimientos y los deseos de una mayoría.

"Madre Coraje" interpretada en su papel central y dirigida por Alejandra Boero mantiene constantemente un tono mayor, intemporal e impersonal, aunque a la vez actual y entrañablemente humano. En efecto, todo está dispuesto para que la presente obra sobrepase

el nivel individual de sus protagonistas y se transforme en la gran historia de la corrupción, del envilecimiento del hombre debido a la guerra.

"Madre Coraje" se podría comparar a una cúpula construída por guerras, hambre, miedo, miseria, ensombreciendo siempre el camino del hombre.

La interpretación escénica representa una corriente renovadora dentro del teatro contemporáneo occidental. La forma de interpretación: Los actores no "viven" el personaje, lo *relatan;* las luces, el escenario siempre desvastado y cruel, la música, las canciones, el lenguaje llano y emotivo, son los factores que logran impresionar más directamente al espectador como elementos hasta ahora desconocidos y sorprendentes.

Desde sus primeras obras, que fueron muy resistidas por el público berlinés, Brecht atacó a la burguesía y a las clases explotadoras. Este ataque se evidencia también en "Madre Coraje" donde el pueblo, representado por Ana Ferling y sus tres hijos, es engañado por sus propios dirigentes, que siempre permanecen en el anonimato.

En esta forma, Brecht nos representa al pueblo como una gran masa, casi siempre inconciente y cambiante, prostituida por la clase dominante. Esto se evidencia, por ejemplo, cuando Madre Coraje dice: "En general se puede decir que a nosotros la gente común, nos resulta bastante costosa, tanto la victoria como la derrota", y luego: "Las gentes pobres necesitan Coraje. Como que están perdidos. Sólo el hecho de tener que levantarse a la madrugada, requiere, en la situación de ellos, muchos bríos. O eso de ponerse a arar un campo en medio de la guerra! El mero hecho que echen hijos al mundo demuestra que tienen coraje, puesto que no tienen ningún futuro".

Pero "Madre Coraje" es algo más que la tragedia individual de una mujer del pueblo. Sus sufrimientos no terminaran nunca: "Hay veces que me veo a mí misma recorriendo con mi carreta los infiernos y vendiendo azufre, o por el cielo, ofreciendo viático a las almas errantes".

Alejandra Boero y Pedro Asquini dirigieron con propiedad y la misma Alejandra Boero en su papel de Madre Coraje actuó brillantemente, siendo secundada por un homogéneo conjunto de artistas entre los cuales se distinguieron Ana Forgue, Pedro Andruchow, Romualdo Cunatti y Pablo Rivera. Héctor Alterio bastante por debajo del nivel artístico necesario, no así el resto de los personajes. Es de lamentar que se hayan suprimido algunos diálogos y canciones. Uno de los diálogos más conmovedores de la obra es el que sostienen el Pastor y Madre Coraje, cuando los soldados han herido a su hija, muda desde niña.

(*Se oye una andanada.*)

Pastor. — Están enterrando al General. Es un instante histórico.

Madre Coraje. — Para mí es un instante histórico el que le hayan golpeado en el ojo a mi hija. Ya está medio rota, un marido no ha de conseguir y además adora a las criaturas. Muda también está a causa de la guerra, de pequeña, un soldado le metió algo en la boca. A Queso Suizo no le veré más y dónde está Eilif, Dios sabrá. ¡Maldita sea la Guerra!

Claudio Estrada

SOBRE UNA MUESTRA DE ARTE SAGRADO

La sola preocupación por lo estético puede malograr el contenido de una obra. El esteticismo como posición excluye a la esencia. En Arte Sacro no debe ni puede aceptarse el solo esteticismo, que es forma, que es contorno, líneas rodeando un agujero.

Ninguna línea circular, por más pura que sea, puede negar que es círculo, que es rodeo y es no afrontar. (En Arte Sacro todo es afrontar.) La circunferencia rodea y encierra, pero como no afronta, en su centro queda un pozo negro de insuficiencia y vacío. Más negro ese vacío que el del que niega o no intenta.

Asumir, entender. Cargar; no escapar. Cargar con el cielo. Entender la tierra. Asumir la unión del cielo con la tierra. Asumir a Cristo y a nuestra humanidad frente a Él. Y empaparse con el esfuerzo de ser un alma con una carga y una cruz, pero con un Dios.

Sólo después de ser, y ver de abajo, pero con la posibilidad de proyección sobrenatural que existe en el hombre, esa proyección que permite alcanzar la Altura, la Visión profunda y altísima, es posible producir Arte Sacro.

La Exposición que se ha abierto con el auspicio del Museo Histórico de la Iglesia nos demuestra que son pocos los que han asumido a Dios en sí mismos. Los artistas se quedan en las formas, en un levantar un altar a la estética sin antes levantárselo a Dios. No sondean su intuición, se quedan en los primeros pasos, de los cuales pueden surgir cosas agradables. Ven a Dios frente a sí mismos. Son ellos mismos.

Meter a Dios en su ser; después, meter su ser en Dios. Sufrir en Él. No cegar su vista con contornos, cegarse definitivamente con su esencia. Tienen que vivirlo antes de pintarlo. Tienen que sentir la lucha profunda entre lo pequeño y lo bajo por un lado y la infinita grandeza por otro, que hace la contradicción de un santo —contradicción que es lo que integra su lucha, que es santidad— antes de pintar la santidad como un estado sin contenido. "Los cristianos no son superhombres, los santos tampoco, porque son los más humanos de los hombres... los santos no son sublimes, no son héroes a la manera de Plutarco. Un héroe nos da la impresión de sobrepasar la humanidad, el santo no la sobrepasa, la asume, se empeña en realizarla de la mejor manera posible" (Bernanos).

Ver, experimentar. Y después tratar de pintar. Tratar de llegar al conocimiento interior antes de llenarse los ojos con la visión del dios pintado por uno; porque después de ver al dios salido de nuestras manos es difícil resignarse a buscar el Dios que hubiéramos debido pintar. Nos basta con ese pequeño dios a nuestra medida que hemos fabricado, y resulta más cómodo quedarse con su compañía fácil, que en la dilatada dificultad de la compañía del Verdadero.

Es este proceso el único que permitiría realizar (aunque se llegaran a expresar las conclusiones en una forma insuficiente o remota) las posibilidades de un arte religioso. Sólo así es posible introducir en la obra la expresión adecuada y posibilitar, por medio de esa expresión, que el espectador reciba la Verdad, siempre dentro de los límites que nos impone nuestra humanidad.

El artista se proyecta, se manifiesta en su obra (en el caso del arte religioso proyecta su visión de la Verdad) para que esa obra la contenga y así haga posible la comunicación

La intensidad y certeza con que el pintor comunica está en relación directa con la facilidad de captación. Es por eso que debe seguir el proceso a fondo, para que sus obras no resulten meros débiles tanteos.

La obra es la que recibe y contiene lo que el artista ha querido comunicar, es el receptáculo, puede reconstruir el proceso de la entrega del autor. Pero sucede a veces que el artista es imperfectamente comprendido, y no logra transmitir la totalidad de lo que ha querido expresar. Puede ser causa de esto una imperfección de su parte en la manera de expresarlo, o imperfección en el poder receptivo del espectador. Más aún, si existe total incomprensión entre artista y espectador, tendremos que admitir la existencia de razones de tiempo, de generación.

Cada forma de expresión se hace transmisible a los que se adecúan a ella. Es por eso que el arte figurativo tiene sus adictos y también los tiene el arte abstracto. En Arte Sacro no sería justo pronunciarse a favor de una u otra posición, eligiendo por ejemplo el arte abstracto, porque el resultado de esto sería cortar una posible comunicación a un amplio sector de público. Lo fundamental es no tener prejuicios con respecto a ninguna forma de este arte, *si es buena en sí misma*, porque cada una lleva en ella su misión determinada. Nuestro Papa Pío XII ha dicho en su encíclica *Mediator Dei*: "...El cantar es propio de quien ama, o como dice el viejo refrán «cantar es rezar dos veces». Esto no quier decir que la música y el canto modernos hayan de ser excluídos en absoluto del culto católico... Más aún, si no tienen ningún sabor profano ni nacen de un prurito vacío de buscar algo raro y maravilloso, débensele incluso abrir las puertas de nuestros templos, ya que pueden contribuir no poco a la esplendidez de los actos litúrgicos, a elevar más alto los corazones y nutrir una sincera devoción... Suba al cielo el canto unísono y majestuoso de nuestra multitud como el fragor del resonante mar, expresión armoniosa y vibrante de un mismo corazón y una misma alma, como corresponde a hermanos e hijos de un mismo Padre.

"Y lo dicho de la música téngase más o menos por dicho de las demás artes nobles, en especial de la arquitectura, escultura y pintura. Las imágenes y formas modernas... no deben despreciarse ni prohibirse en general por meros prejuicios, sino que es del todo necesario que, adoptando un equilibrado término medio entre un servil realismo y un exagerado simbolismo, con la mira puesta más en el provecho de la comunidad cristiana que en el gusto y criterio personales de los artistas, tenga libre campo el arte moderno para que también él sirva dentro de la reverencia y decoro debidos a los sitios y actos litúrgicos y así pueda unir su voz a aquel maravilloso cántico de gloria que los genios de la humanidad han entonado a la fe católica en el rodar de los siglos".

Creemos que es deber del artista experimentar esto y obrarlo. Dice Gustave Thils en su artículo sobre *Arte y Teología* ("Criterio", N°1221). "El artista porque es creador, porque causa algo, se encuentra en unión particular, profesional, con el Dios de la creación y de la causalidad absoluta. De allí proviene en el artista el sentimiento de su dignidad particular. Está como asociado a Dios en la realización de las obras bellas. Al desarrollar las fuerzas delegadas en él por el Creador, «pues todo don perfecto viene

de lo alto y desciende del Padre de la Luz, y al usar la materia creada crea, por así decirlo, en segundo grado» (*S. Theol.*, I, q. 45, a. 8). «La creación artística no copia la de Dios, la continúa» (J. Maritain, *Art et Scolastique*). Noble participación en la actividad de Dios... tal la significación de la creación artística".

Y ampliando su concepto, dice el mismo autor: "En la obra de arte el hombre se entrega y se comunica. El Arte es una especie de parto doloroso y regocijado. Es bien conocida la entrega del artista a través de la creación de la que es autor. La obra de arte implica una virtud humana con muchos toques delicados: nace del conjunto de las más finas intuiciones".

Sabiendo esto, no se puede menos que pedir seriedad, autenticidad, conocimiento en el Arte Sacro. Se requiere que esta entrega del artista sea profunda y que éste pula sus intuiciones y las eleve. Creemos que en la casi totalidad de las obras exhibidas en la Exposición que nos ocupa no existe el Arte Sacro. Ni aún existe el arte religioso, entendiendo como arte religioso el arte en el que se capta un alma verdaderamente religiosa, una expresión propia. La preocupación del arte religioso es la de expresarse la criatura, no Dios, y es en este aspecto que difiere el arte sacro.

Hablando de Arte Sacro, decimos que para que una obra sea sacra, es necesario que en la ejecución de ella el artista haya consagrado todas sus fuerzas y su talento a hacer una obra digna de ser en sí misma consagrada a Dios, abierta a Dios, perteneciente al mundo de Dios.

Pocos son los que en esta muestra han llegado a conseguir (y ésos, a veces sólo a medias) obras individuales religiosas, y no existen las obras que pueden definirse bajo el nombre de verdadero Arte Sacro. Vemos estampas desagradables, sensiblerías desprovistas de sentido, hechas de almíbar y no de sangre. Vemos algunas obras que serían buenas si no estuvieran bajo el nombre importantísimo de esta exposición; que serían buenas si no tuviéramos que buscar en ellas sentido religioso; obras que, colocadas en otra exposición, hubieran sido elogiables en su parte "pintura", pero que en este salón nos decepcionan. Y vemos también con dolor obras sin majestad ni grandeza, "que a su extravagancia y degeneración estética se unen en ofender claramente más de una vez al decoro, a la piedad y a la modestia cristiana, y ofenden el mismo sentimiento religioso" (Pío XII, *Mediator Dei*).

No podemos menos que ponderar, sin embargo, la importante iniciativa y el esfuerzo que significa esta exposición. Nos alegramos al ver que artistas consagrados han estado presentes con sus envíos, y alabamos también a algunos artistas aislados en los cuales es notorio el afán de superación, instándolos a seguir en el camino que han elegido y en el que llegarán, posiblemente en un futuro no muy lejano, a realizarse y a realizar así las esperanzas que tenemos puestas en ellos.

Se destacan entre las obras premiadas, en pintura *Fuente de Vida* de M. C. Victorica, serio y auténtico; en escultura, *Cabeza de Jesús* de Antonio Sassone, profundamente noble; y en grabado, *Virgen del Manto Violeta* de Domingo Bucci, de sobria arquitectura lineal y logrado colorido. Al observar algunas de las otras obras premiadas, no se puede menos que pensar que los premios podrían haber sido otorgados con más justicia, o, en ciertos casos, declarados desiertos.

Entre las obras que no fueron premiadas se destacan, en pintura *La huída a Egipto* de Clara Carrié, el *Descendimiento de la Cruz* de Teresa A. Salas, *Emaús* de Ary Brizzi, el *Angel* de Ballester Peña (lamentamos empero que este artista no haya contribuido con alguna obra suya más reciente). Entre las obras que hubieran sido elogiables en otra exposición, no religiosa, vemos, de J. Krasnopolsky *Santa María y el Niño*, y *Anunciación* de H. Berreta. En escultura, la *Virgen con Niño* de Marta Brugnone, de planos envolventes; el *Cristo* de alambre de Luis A. Orecchia; y el *Místico* de Alicia Cascella. En grabado, *San Francisco de Asís* de Alicia Malinverno. Podríamos seguir enumerando ciertas obras más, en las que existen elementos ponderables, pero sería prolongarse demasiado. Confiamos en que en una próxima exposición los artistas buscarán en su conciencia antes de mandar sus obras. De ser así, la muestra venidera será menos numerosa en cantidad de obras expuestas, pero ganará inmensamente en calidad, y veremos más obras auténticas y de verdadero valor, y menos que sean sólo un "tema" religioso.

JOSEFINA R. A. DE MIGUENS

BIBLIOGRAFÍA

HISTORIA DE LA ARGENTINA. 1515-1938, *por Ernesto Palacio*, Buenos Aires, 1954.

La bandera del revisionismo se ha teñido de diversos colores en el curso de su breve existencia. Cuando la izó Saldías, desplegándola al viento liberal-republicano que soplaba entonces, Rosas fué un demócrata americano, cruza de Jefferson con Lincoln, opuesto al grupo minoritario de monárquicos. Después la familia Ezcurra descubrió en su pariente calidades nietzcheanas y le vino de perilla la frase de Spengler, tal vez sugerida por Ernesto Quesada: "Una gran figura de tipo prusiano". Simultáneamente se ensanchaba el campo revisionista abarcando otras épocas, personajes y doctrinas y movidos por diversos estímulos (entre los que no faltaba ni siquiera el de la probidad histórica) se interpretó el pasado argentino con mayor holgura de criterios. Irrumpen finalmente los instalados de fresca data en el país y terminan con la costumbre de escribir crónicas apasionantemente familiares, pues declaran sin ambages "no tener corrientes de sangre que los identifiquen con los actores de los acontecimientos" (sic) intentando así ganar en objetividad lo que perdían en cuanto al concepto inveterado y gramatical del patriotismo.

La "Historia" de Ernesto Palacio no innova sobre la interpretación de Saldías, aunque vieja ya de setenta años; más bien la amplía sacándola del marco estrechamente federal y añadiéndole argumentos populistas adecuados al siglo XX. Pero esfuérzase en distinguirse de los que pretenden ser imparciales a base de considerar a los criollos gente extraña a su estirpe. Declara enfáticamente ser "un viejo argentino", pertenecer a una "raza calumniada" y descendiente de los que "fundaron ciudades, gobernaron provincias y villas, poseyeron encomiendas y fundos, guerrearon con indios... lucharon por la independencia y libertad, asistieron a congresos y asambleas, participaron activamente en las vicisitudes nacionales". Párrafo que nos trae a la memoria la cándida confesión de Boswell: "*Of such ancestry who would not be proud? And who would not be glad to seize a fair opportunity to let it be known?*".

Pues campea en la obra de Palacio, como en la del famoso biógrafo del Dr. Johnson, un espíritu juvenil, y por tanto simpático, que provoca la rendida adhesión del lector. Y

cuenta entre sus méritos principales, no sólo el esfuerzo de dar cabo a 650 páginas apretadas, sino especialmente el de sustituir el veterano y sagaz autor de "Teoría del Estado" por un muchacho ingenuo, tan desprovisto de escepticismo cuanto lleno de ilusiones, que divide inexorablemente a los protagonistas en "buenos" y "malos" y los premia o condena con oportunas moralejas. Porque en su reciente avatar el Dr. Palacio no toma la personalidad de un *enfant terrible,* arbitrario y demoledor, sino todo lo contrario: es el niño modelo, educado en los principios rigurosos de la más estricta moralidad nacionalista, y que los aplica sin sombra de duda académica.

Se enoja, por ejemplo, con el paquetón de don Manuel Quintana, porque al igual de la gente distinguida del mundo entero, desde fines del siglo XVIII hasta hoy, vestía a la inglesa. Al autor le hubiese gustado que todo un presidente de la república usara un atuendo característicamente argentino; chiripá, culero y bota de potro, posiblemente. Reacciona con no menor severidad contra los políticos finiseculares de Buenos Aires, en los que "era visible la falta de ese señorío heredado de las aristocracias verdaderas cuya principal virtud es el amor a los humildes". Nuevamente aparece el inflexible moralista y debemos a su agudeza sociológica el haber desenmascarado a Maetternich, Bismarck, Wellington, el Conde de Aranda, el Gran Duque de Mecklenburgo-Schwerin y algunos centenares de miles más de falsos aristócratas, que de ahora en adelante yacerán para siempre confundidos en el mismo anatema con los cajetillas porteños.

Afortunadamente en nuestras provincias conservábase una nobleza superior a la del Gotha; v. g. Pancho Ramírez, cuyo patronímico homónimo al de un Conquistador le ha servido a Palacio para ingresarlo en la *"Guide Bleu"* colonial. Y es propio del romántico Dr. Palacio que todos sus gauchos responden al ideal folklorístico del caballero trovador. y son los únicos genuinos representantes del alma y de la honra nacional. No importa que los campesinos entrerrianos, *nemine discrepante,* peleasen en Caseros a favor del Brasil como los doctorcitos unitarios; ni que los Martín Fierro desertasen tan a menudo de las filas que para la Independencia hubo que constituir el grueso del ejército con negros bozales. No por esos ni otros defectos dejan de ser paladines de una causa que gana en belleza, como novia por correspondencia, cuando menos se precisen sus rasgos.

Pues no busque el lector en esta obra publicada ahora pero escrita años ha (según nos lo advierten al principio) picadas nuevas que conduzcan a panoramas inquietantes para el Delfín. Su consigna frente a los grandes tabús de la historia adocenada es *quieta non muovere.* Especie de gran feria de Leipzig de lugares comunes no faltan ni uno de los tópicos favoritos de cierto sector revisionista, que ha olvidado que el nombre elegido para su escuela les exigiría seguir revisando.

Ya en la página uno, primer capítulo, primer párrafo, se incurre en decir que la España de los Reyes Católicos, más poblada y más rica que nunca, estaba "desangrada". Es que el autor toma al pie de la letra los ocho siglos de guerra por la Reconquista y se imagina hecatombes diarias como la de Hiroshima donde no alcanzaron, en tan largo tiempo, a una docena las batallas campales, y éstas a puro chuzaso y mandoble sobre las armaduras. Como era de esperarse los Borbones llevan lo suyo, pues el autor pasa por alto los Alberoni, Patiño, Ensenada y el gran renacimiento bajo los dos últimos Carlos. E inevitablemente llegamos a las "industrias del Interior" o sea a la construcción de garandumbas

o de carretas sin clavos, o a los ponchos que las viejas tardaban cuatro años en tejer para pasarse después ocho descansando. Actividades en que la despierta imaginación del autor ve a futuros Krupps o Dupont de Nemours malogrados por el egoísmo porteño y no por la geografía, la ciencia ni la idiosincrasia; porque, según el Dr. Palacio, el pícaro Puerto con su "gente decente" se opuso siempre a los deseos, intereses e instituciones populares para desmedro de la Argentina.

El otro yo del Dr. Palacio, que conoce a su Maurras, pudo prevenirse contra los peligros de semejante postura democrática, grata sin duda a los ídolos del foro pero no tanto al viejo maestro que vaticinó sentenciosamente: *"On peut penser ce qu'on voudra de ce gouvernement du peuple par le peuple; du moment qu'on l'admet et qu'on le pratique la haine de l'histoire doit s'imposer"*.

Se dirá que en este caso no hay *haine de l'histoire* que dure seiscientas cincuenta páginas sino más bien *trop de zele*, propio de un entusiasmo tan ardiente que quema hasta volatilizarlos los hechos del pasado, los mete en un gasoducto *ad hoc* y los aprovecha para encender la lamparita que los caricaturistas solían dibujar en la cumbre craneana del Presidente Irigoyen.

Porque nuestra Historia culmina cuando accede al poder, a través del sufragio universal, "el gran caudillo de la independencia y del honor", que salva milagrosamente al país en momentos "en que todo lo nacional estaba a punto de desaparecer". Ese período tan grave para la esencia argentina fué el cuarto de siglo que gobernaron el (para Palacio) dudosamete autóctono Victorino de la Plaza; Figueroa Alcorta (que cabalmente pertenecía a una familia perpetuada por varonía en nuestro suelo desde el siglo XVI), ambos Sáenz Peña, Quintana y Uriburu. Hélo ahí a nuestro historiador "viejo argentino" borrando con el codo lo que escribió en el prólogo; pasándose al bando de los calumniadores de su raza y sumándose a la rebelión de inquilinos que es, al fin de cuentas, la actitud de los que se jactan de ser iconoclastas y carecer de vínculos de sangre con los dueños de casa.

Abundan las contradicciones y errores (muchos felizmente imputables a la paciente imprenta) como los que hemos tomado al azar; pero es tan transparente la buena intención y hay tanta frescura juvenil en las ingenuas moralejas que todo lo perdona el lector avisado. Tan sólo nos atreveríamos a criticarle que como síntesis interpretativa es volumen demasiado largo, y como texto demasiado corto, pues no cita fuentes ni autoridades. La prosa es correcta, tal vez en demasía, ya que le falta la animación y el colorido realista de la historia de López que sigue siendo, entre nosotros, modelo insuperado.

Diríase que el Dr. Palacio, aunque experto hombre de pluma, no ha querido debilitar su tesis describiendo lo que a no dudarlo conocerá profundamente: el país tal cual era. Pampa y travesía; gauchos melenudos de pies de loro y plebe africana de goteras adentro; aldehuelas insolentemente erigidas en capitales de provincias autónomas; el general Peñaloza jugando al monte con sus coroneles echado sobre un poncho y en el cuarto vecino, hijar por medio, su mujer y el chinerío durmiendo la siesta en camisa; los Taboada, sobrinos de Ibarra, dueños de la única tienda de Santiago e impidiendo, con las milicias, que se instalasen competidores; el tío analfabeto de Artigas peleándose borracho en las pulperías; Otorgués vejando a Montevideo hasta la desesperación; el capitán Guerra, de Dolores, tendiendo el recado una noche bajo un algarrobo y despertando al día siguiente sin

percatarse que estaba en plena Plaza Mayor de La Rioja; el solazo, el viento, la sabandija, el mío-mío, el desaliño, el degüello y el carcheo. Y la ciudad porteña, con vista al mar y a la civilización, defendiendo con su "gente decente", a pesar de todo, la cultura europea contra la guaraní, la quichua o la sudanesa, e imponiendo finalmente el clima propicio en que el Dr. Palacio nació, se cultivó y se convirtió en brillante ensayista.

Que, como Homero, dormita a veces un rato.

H. S. Q.

HISTORIA DE LA RUSIA CONTEMPORÁNEA, *por Alberto Falcionelli*, Primera parte: Las ilusiones del Progreso (1825-1917). Mendoza (Universidad Nac. de Cuyo), 1954.

Autocracia o *comunismo*... cifra de la historia rusa. Rusia no nació para el liberalismo, mas los liberales rusos buscaron afanosamente iluminar su país con las *luces* dieciochescas.

Mostrar el nacimiento y desarrollo de la *idea de la revolución progresista* y sus dramáticas consecuencias constituye el propósito fundamental de la primera parte de la *Historia de la Rusia Contemporánea* de Alberto Falcionelli, obra de excepcional calidad en la que su autor demuestra poseer dominio perfecto de su vasta erudición, aguda dialéctica capaz de esclarecer los más complejos acontecimientos, en fin, condiciones expositivas vibrantes que graban la pintura de los hechos y las semblanzas de épocas y hombres de modo imposible de olvidar.

La *Historia de la Rusia Contemporánea* es la historia de la *intelliguentsiia* rusa rebelada contra la autocracia de la dinastía Románov; trágica historia de una fatal emulación de las Revoluciones inglesa y francesa, que por la evolución social y económica alcanzada por la Rusia del 1825 al 1917 y por la índole del pueblo ruso precipita el tránsito de la autocracia zarista tradicional a la revolución comunista, trasponiendo en sólo ocho meses convulsos (de la revolución burguesa de febrero al golpe de estado bolchevique de octubre de 1917) la etapa intermedia del liberalismo capitalista burgués en que, tras la liquidación del estuardo Carlos I y del borbón Luis XVI, se remansara la Revolución en Inglaterra y en Francia.

En efecto: a partir de la rebelión de los *dekabristas* contra Nicolás I, en 1825, hasta la revolución burguesa de febrero contra Nicolás II, en 1917 —pasando por la revolución liberal socialista del 1905— los rusos *iluminados*, aliados imprevisoramente con las fuerzas más disolventes del estado ruso, no cesan de minar los fundamentos de la autoridad tradicional de los zares, agentes exclusivos de la grandeza rusa, traicionando por igual al soberano, a quien deben fidelidad, y al pueblo, que no se hace eco de sus agitaciones. La carrera política —mejor dicho impolítica— de la *intelliguentsiia* rusa llega al monstruoso crimen de liquidar al último Románov y su sistema para organizar el ansiado gonierno par-

lamentario a imagen del que rige en Francia e Inglaterra, el cual, en breve tiempo, acaba por ser fagocitado por los bolcheviques. El gobierno provisional instalado en el poder tras la revolución de febrero con el príncipe Lvov a la cabeza y con el concurso del historiador progresista Miliukov, el general Alexéiev, conjurado en el seno del zarismo, el octubrista Gúchkov, jefe rebelde en 1905, Rodzianko y otros, resulta ser una entelequia sin el atributo de la autoridad indispensable para mantenerse ni el de la obediencia o apoyo popular que condicionaban la legitimidad del régimen depuesto. Así, el gobierno parlamentario resulta ser, de inmediato, fácil presa de los bolcheviques que someten, desde entonces, a la nación rusa, al régimen diabólico de la dictadura soviética.

Pero además de la imprevisión de esos *iluminados* es menester destacar las circunstancias especialísimas en que consumaron su dramático propósito de abatir la monarquía. Los ejércitos rusos bajo el mando de Nicolás II habían soportado el peso mayor de la guerra mundial, iniciada en 1914. Francia e Inglaterra habían inducido al desafortunado monarca a atraer la guerra sobre el frente oriental, lo cual el zar satisfizo cumplidamente, aunque a costa de enormes sacrificios. Circunstancia que, desde 1914 a fines de 1916, evitó a la *Entente* un peligroso colapso. En estos graves momentos, los liberales progresistas, acogidos a las intrigas del representante del Intelligence Service, sir George Buchanan, y de la diplomacia francesa —obsecuente de aquél— personificada en Maurice Paléologue, que habían decidido echar por la borda la fidelidad rusa a los compromisos de la *Entente*, deciden conspirar contra el monarca hasta abatir la autocracia. No vacilan, entonces, en apelar al crimen de lesa Patria. Infunden el derrotismo en el ejército explotando el fracaso ruso en Prusia oriental y la ofensiva alemana en el frente del este; alegan que la presencia de Nicolás II a la cabeza del ejército disminuye las virtudes combativas del ejército ruso; acusan al círculo de la Emperatriz de germanofilia; despotrican contra la administración del zar que, según ellos, había desquiciado el abastecimiento (después de la Revolución de febrero se descubrió que en los almacenes del Zemgor y de las municipalidades había ingentes cantidades de cereales y carnes cuya distribución regular había sido impedida por los conjurados); en fin, llevan la conspiración al seno mismo del ejército conquistando al jefe del Cuartel General Alexéiev y desacreditan en toda forma la casa Románov a objeto de obtener el apoyo de los dirigentes occidentales. Así procedió la *intelliguentsiia* rusa, ciega a los objetivos de la diplomacia anglo-francesa, que trataba de impedir que una victoria alcanzada por la monarquía rusa obligara a Inglaterra y a Francia a hacer honor a sus compromisos del tratado de Londres y entregar a Rusia los Estrechos y Constantinopla. "...El punto de contacto se había encontrado, pues, entre los conspiradores rusos y los dirigentes de la política anglo-francesa cuyos representantes en Petrogrado asumieron ante la historia una inmensa responsabilidad...". Miliukov y su camarilla habían hecho culminar sus intrigas contra Nicolás II con su antibelicismo, pero después de la revolución descubrieron que, tal como Nicolás II, tenían que actuar en vista de la prosecución de las hostilidades, pero esta vez a objeto "...de dar satisfacción a las exigencias de sus mandantes de Londres y de París. Revolución, pues, totalmente inútil, y estúpida más que inútil porque su resultado más claro ha sido el de derribar el único poder capaz de alcanzar la victoria. Y... el gobierno se encuentra en la necesidad de proseguir las hostilidades con fuerzas armadas vueltas ineficaces porque se las ha separado de su jefe natural y porque, en su lógica sen-

cilla, los combatientes rusos no tienen ya la menor confianza en grandes jefes que, en plena guerra, no vacilaron en traicionar al Emperador. Pero los miembros del gobierno provisional comprenden que es demasiado tarde para retroceder: el capital financiero manejado desde afuera tiene que permanecer en Rusia ya que, en el caso de una paz separada, su huída tendrá por consecuencia fatal una vuelta del país a las formas tradicionales de la economía agraria... El 23 de marzo... Maurice Paléologue telegrafía a su gobierno: En la fase actual de la revolución, Rusia no puede hacer ni la paz ni la guerra...". El infortunio ruso en esta ocasión fué coronado con el monstruoso plan de la diplomacia alemana, de autorizar a Lenín y sus veintiséis compañeros de destierro a volver a Rusia bajo sus auspicios, conociendo que solamente Lenín, furioso antibelicista desde la iniciación de la guerra, podría acelerar el proceso de descomposición en el ejército, ya trabajado fértilmente por el derrotismo de los burgueses progresistas, que había llevado a la paralización del Estado ruso.

Mas la política suicida, y aviesa a la vez, de la *intelliguentsiia,* que el autor relata con singular maestría en los tres vibrantes capítulos finales de su obra, halla explicación racional en los movimientos políticos, intelectuales y espirituales que, originados en la rebelión de los dekabristas de 1825, conmueven paulatinamente el orden imperial hasta hacer crisis en la conspiración de febrero y en el golpe de estado bolchevique de octubre, en 1917. De ahí la necesidad en que se ha visto Falcionelli —según nos confiesa— de penetrar en el origen y en la evolución de esos movimientos desde el reinado de Nicolás Pávlovich, necesidad que nos resulta utilísima según demostraremos de inmediato.

Se trata de analizar la evolución política rusa sin las deformaciones que provienen de enfocar los acontecimientos según la lente de un sistema político fijo y riguroso a cuyo través se pretende encasillar esos acontecimientos en las categorías políticas que configuran el sistema. Esa deformación historiográfica —tan cara para los argentinos— se acentúa muy especialmente en los historiadores liberales a causa de sus aspiraciones idílicas sobre el progreso de las naciones, y se trueca en inconfundible arbitrariedad en los historiadores marxistas. Así el esfuerzo de Falcionelli aplicado a develar el mito historiográfico de la escuela liberal-progresista rusa es realmente prodigioso a la par que arranca de su pluma reflexiones políticas magistrales acerca del poder de la mentira en las consciencias nacionales y su secuela necesaria: la crisis de incertidumbre. A Miliukov se debe, en este caso, la *historia falsificada;* los demás no han seguido más que las huellas de su novela. Aunque de la escuela de Biélinskiy el occidentalismo de Miliukov está absolutamente descarnado de la índole rusa: "...es europeo en cuerpo y alma, es un occidentalismo donde lo religioso y lo nacional (Biélinskiy) se han esfumado enteramente y en el cual, cuando se dice "Petersburgo" se piensa en "París" o "Londres". Esta evolución... es la que la *intelliguentsiia* ha sufrido... de 1840 a 1890 y que la ha llevado, de un punto de vista todavía nacional en su esencia, a una postura psicológica e intelectualmente desnacionalizada. Y... puesto que científicamente el hombre ruso no debe existir —y éste no es un descubrimiento original ya que pertenece enteramente al iluminismo dieciochesco—, la historia rusa constituye un error científico monumental...".

No es extraño sino, antes bien, lógico, que esa mentalidad histórica señale la responsabilidad aplastante del último Románov y, más que la suya propia, la del sistema autocrático, en las catástrofes rusas del siglo XX. Falcionelli, sin dejar de reconocer las fallas profundas y las imperfecciones del zarismo, demuestra con equilibrio en la ponderación y ecuanimidad en el juicio que esa responsabilidad cabe ser imputada, fundamentalmente, a la *intelliguentsiia* rusa: porque fué quien socavó los sostenes de la autocracia Románov y con ello los de los fundamentos nacionales de la autoridad, los cuales combinaban el servicio prestado por el monarca a la nación con el fiel acatamiento de ésta a aquél; porque, aunque en forma paulatina, la casa Románov procuraba soluciones a los problemas sociales más agudos, como lo prueba la política reformista que va desde el *ukaz* de emancipación de los siervos, dado por Alejandro II en 1861, hasta la "reforma Stolípin", dictada en tiempos de Nicolás II con el propósito de hacer desaparecer la agitación agraria (reforma que habría de ser desconocida por los burgueses-progresistas al acceder al poder); porque se había empeñado, aunque sin lograrlo, en convulsionar al campesinado ruso mediante agitaciones ceñidas a los moldes de los países occidentales dotados de una ingente población proletaria industrial que Rusia no contaba; porque despreciaba la índole y las peculiaridades del pueblo ruso, ocultaba sistemáticamente sus virtudes y no perdía ocasión de poner de relieve sus defectos, soñando con gobernarlo según los esquemas que regían en Inglaterra y en Francia; porque cometió el crimen de alta traición contra el monarca, ya apuntado, en vez de haber permitido y aún impulsado a reafirmar los intereses de la clase campesina en un régimen popular auténticamente ruso, intereses a los que sobrepuso —hasta donde no se lo impidió su ideología— los egoístas de una oligarquía parlamentaria sin respaldo nacional alguno.

Mas esta radical revisión de la historia de la Rusia contemporánea no podía sernos brindada sin una serena ponderación de los reinados Románov, con sus debilidades negativas y las virtudes que fueron causas de sus aciertos. Y en este punto creemos que la obra de Falcionelli puede ser difícilmente superada. Educado en la escuela del más grande analítico del sistema monárquico, Charles Maurras, Falcionelli es, sin duda, uno de los mejores discípulos del gran maestro francés. Así, a la fina percepción de los valores efectivos del sistema monárquico en estados cuya grandeza fué concebida y lograda por obra de sus reyes, Falcionelli aprendió también de su maestro el sorprendente manejo de la política europea de los últimos siglos. La lógica forzosa de sus conclusiones, resultantes de su notable destreza para ordenar los acontecimientos dados y de su riguroso análisis dialéctico de sus causas y sus fuentes, hacen de esta primera parte de su *Historia de la Rusia Contemporánea* una obra de tanta significación para la interpretación del actual drama ruso cuanto la que tuviera y tiene —respetando su distinta índole— *La encuesta sobre la monarquía* para esclarecer las trágicas vicisitudes de la Francia pos-revolucionaria. Nuestro autor resulta ser, en consecuencia, quizá el mejor indicado para la tarea cumplida. Las historias sobre Rusia más a nuestro alcance —debidas o bien a autores liberales cuyo idilio con el progreso indefinido les impide vérselas con la *incoherencia* del rapto del poder por los promotores del régimen más diabólico a que haya sido sometida una nación, o bien a autores marxistas

cuya arbitrariedad y dogmatismo repugna a todo espíritu libre que posea la responsabilidad y el orgullo de serlo— esas historias —decíamos— no habían podido explicar racionalmente el dramatismo del hecho ruso. Y por otra parte, ni el fraude sistemático de la verdad, protagonizado por los marxistas, ni el simplismo dieciochesco de los iluminados progresistas, dejaban ver, a las claras, la realidad, por cierto compleja, del mundo ruso bajo el signo de los Románov. Tampoco permitían esta vista —fuerza es decirlo— los pocos historiadores *zarófilos* cuya tendencia a fundar una política retroactiva hacía flaco favor a su causa de esclarecimiento histórico de esa época.

Falcionelli sitúa, en cambio, con mano maestra, los reinados de la dinastía Románov. Vemos a Nicolás I, el *Gendarme* de Europa, cuya cifra política es el lema "Ortodoxia, Autocracia, Idea Nacional", es decir, domesticar a los nobles para hacer de la monarquía un sistema popular, a cuyo objeto decreta la obligatoriedad del servicio en el ejército o en la administración, medida que fué aplicada con inflexible severidad. El rigor de la política adoptada por este monarca contra los socialistas, en ocasión de la Revolución del año 48 que incendió —salvo a Rusia— a toda Europa, valieron a aquél el apelativo de déspota. Mas el reinado de Nicolás Pávlovich —en el que figuran los nombres de Pushkin, de Lérmontov y de Gogol— asegura veinticinco años de paz al Continente bajo el peso del arbitraje y del poder rusos. Luego, el acceso de Luis Napoleón Bonaparte al poder, como consecuencia del golpe de estado del 2 de diciembre de 1851, atiza la revolución en toda Europa con el objeto de derribar el orden legitimista constituido en 1815. Para ello había que acabar, antes que nada, con el poderío ruso. La guerra que por la cuestión turca enfrenta a Rusia con Inglaterra y Francia, mediando la traición de Austria a quien los rusos habían salvado de su desmembración en 1849, acaba —ya muerto Nicolás— con el Tratado de París de 1856 que impone a los rusos penosas condiciones, pérdidas morales (ingratitud de los países europeos occidentales que pagan su defensa del cristianismo con moneda de protección otomana) y materiales (cesión del sur de Besarabia a Turquía, renuncia de su protección exclusiva sobre Servia, Moldavia y Valaquia y desarme naval en el Mar Negro).

Magnífica es la ponderación de las fuerzas políticas rusas y de la evolución internacional europea que van a actuar en el reinado del sucesor de Nicolás Pávlovich, Alejandro II. Excelente moralista, pero deficiente político, Alejandro, arrastrado por su inspiración, dicta las reformas sociales que valen la libertad a veintidós millones de rusos siervos. "...No cabe la menor duda, dice Falcionelli, de que cuando murió se preparaba a realizar una experiencia de tipo constitucional que, según él y según Lóris-Miélikov, su colaborador en este asunto, debía llevar a los rusos al uso progresivo de la libertad política...". Falcionelli traza un cuadro esclarecedor de la época de transición en que le cupo gobernar a Alejandro Nicoláievich. Su principio de que "...mejor empezar a destruir la servidumbre desde arriba que esperar el momento en que ésta comience a destruirse por sí misma desde abajo...", que había inspirado el *ukaz* de emancipación de los siervos de 1861, valió a Alejandro el doble reproche de los perjudicados y de los beneficiados por la reforma: el de los nobles que sentían perder su poder, asentado sobre la tierra y sus siervos, y el de estos últimos que pretendían la propiedad absoluta de la tierra de la que aquella reforma sólo le conce-

día la posesión y el uso. A esos reparos había que agregar uno más, a saber, el de la *intelliguenisiia* que quería la adopción de una constitución parlamentaria según el molde inglés. Pero anulado poco a poco el poder perturbador y retardatario de la aristocracia, el campesinado, que no presta oídos a los *slogans progresistas* agitados por la *intelliguentsiia*, busca con afán el contacto con el emperador, luego de haber comprendido sus propósitos. Pero no obstante que los últimos años del reinado del Zar Libertador son los más florecientes que Rusia haya conocido en el siglo décimonono, son también aquéllos en que las teorías revolucionarias de los progresistas hallan su primera proyección en la realidad. El obrerismo que empieza a desarrollarse al lento compás de la industrialización del país, proporcionará a los intelectuales revolucionarios el proletariado necesario para sus agitaciones sociales que hasta entonces les había faltado por la pasividad política de la clase campesina. La popularidad de la monarquía se advierte al ser asesinado Alejandro II a quién el pueblo ruso tributa veneración además de imputar a la nobleza su complicidad con los revolucionarios en el regicidio, viendo en ella sus deseos de vengar las reformas populares adoptadas por el monarca.

La originalidad con que Falcionelli se ha aplicado al examen del gobierno de los Románov adquiere singular relieve en la revaloración del mal conocido reinado de Alejandro III, el zar más calumniado de la historia rusa del siglo pasado. La indulgencia de su antecesor, Alejandro II, con las clases cultas y las aristocracias corruptas, mas los serios trastornos en que había culminado la política de contralor europeo, prestada desinteresadamente por Rusia y reiteradamente traicionada, determinaron el programa de Alejandro III, a saber, "...luchar contra los terroristas y contra Europa...". Imbuído así de que "la vida política de Rusia, en el curso de casi todo el siglo XX, se redujo a sacrificar por Europa todos sus intereses" (Dostoievskiy), las bases que van a caracterizar la política *reaccionaria*, interna y externa, del Zar Pacifista, son: vigilancia severa y constantemente alerta de la actividad que despliegan los progresistas y los terroristas; grandeza rusa en el exterior únicamente en su provecho y no del continente europeo, regida por una inflexible voluntad de no dejarse arrastrar, en adelante, por ninguna empresa susceptible de turbar la paz en el Continente; y, finalmente, expansión en el Asia Central y Extremo Oriental. A pesar de su autocratismo acentuado, Alejandro dicta prudentes reformas sociales que permiten justipreciar su preocupación por la tutela de los intereses del campesinado. Así, la sensible disminución de las cargas fiscales de los campesinos y la creación del "Banco Territorial Campesino", para facilitar la adquisición de nuevas tierras a los rurales. Mas estas medidas no lo desvían de su convencimiento que la autocracia es una auténtica necesidad rusa y desarrolla esa convicción bajo la inspiración del ilustre Pobiedonóstsev, Procurador General del Santo Sínodo, reaccionario sí, pero en la aceptación de de Maistre, de quien Falcionelli traza una silueta política verdaderamente reveladora. La guerra ruso-turca que acaba con el tratado de San Stéfano (1878) consagra el triunfo de las tesis paneslavistas al aniquilar todo vestigio de dominación turca en Europa. Pero no convenía a Inglaterra la división y debilitamiento turcos impuestos por aquel tratado pues amenazaba su ruta imperial. Conocidas en Inglaterra sus cláusulas, la opinión pública británica pidió unánimemente la guerra contra Rusia. Esta, ante el cansancio y desgastes de sus tropas, rehusó la guerra y aceptó la revisión del tratado en un Congreso europeo que Bismarck, mediador en el conflicto, or-

ganizaría en Berlín. El resultado de este Congreso (1878) fué las cesiones territoriales conquistadas por Rusia en el Asia Turca y el abandono, una vez más, de sus amigos europeos —a quienes nunca había regateado en su apoyo— que frustraron de ese modo una victoria "...en que los intereses políticos habían representado un papel secundario al lado de los intereses espirituales de la cristiandad (habiendo) aceptado que Rusia, vencedora en nombre de la Cruz, compareciera ante un tribunal internacional que la había juzgado, en defensa de los intereses obscuros de la Media Luna, y condenado como a una culpable... Hecho tan escandaloso que provocó la vergüenza en los mismos alemanes: los rusos nos habían pedido que les diéramos una mano, subrayó Schweinitz, y le hemos dado un puntapié...".

Al Zar Pacifista fallecido en 1894, sucederá el desdichado Nicolás II cuyo reinado acabará en las manos ensombrecidas y estúpidas de los progresistas que, tras un breve gobierno impopular, habrán de ser fagocitados por los bolcheviques. Lo cierto es que, como lo demuestra palmariamente Falcionelli, desde Nicolás Pávlovich (1825), hasta Nicolás Alexándrovich (1917), el único enemigo considerable que la dinastía Románov —cuyos intereses coincidían con los de la nación— había encontrado en su camino era la *intelliguentsiia*. Su programa había consistido en convulsionar el apoyo popular a la monarquía, conservado hasta último momento, agitando la bandera de la libertad y de las reivindicaciones políticas y sociales; mas las consecuencias de esa agitación resultaron ser la más ominosa esclavitud y la más cruel de las tiranías.

Sirva esa criminal experiencia, narrada con excepcionales dotes expositivas, para ponderar los estragos, verdaderamente antihumanos, a que puede conducir el mal uso de la inteligencia política y la indebida usurpación de las funciones de gobierno por quienes no abrigan en su ejercicio otra esperanza que la de satisfacer aspiraciones bastardas, fueren estas materiales, intelectuales o espirituales.

ARNALDO MUSICH.

ANTOLOGÍA POÉTICA, *por Thomas Merton*, Madrid (Adonais), 1954.

Es riesgoso en verdad comentar a un poeta por una antología, y el riesgo se vuelve audacia cuando se trata de poesía traducida, con la irreductible y desgarradora distancia que ello siempre supone. Vale la pena, sin embargo, correr este riesgo por un Thomas Merton, poeta que nos da la serie "Adonais", en la traducción y selección de José María Valverde. Y tanto más cuanto estamos en presencia de la refrescante gracia de una auténtica poesía.

De Thomas Merton nos prefiguramos una poesía blanca y despojada aunque rigurosamente poética; y nos equivocamos: una prueba más de que hay que ir a la poesía sin prejuicios y sin presentimientos, en condición de entregado asombro. Habíamos leído *La montaña de los siete círculos* —un gran relámpago místico casi fracasado en una mole de detalles prescindibles. En *Semillas de contemplación* entramos en otro territorio: un estilo

verdaderamente milagroso en esa perfecta desposesión y ausencia de cuidado, distraído de toda retórica, todo llanura rectilínea y pobreza, y denso sin embargo de una oscura riqueza significativa: un estilo realmente cartujo. Y supusimos que el estilo de la poesía de Merton respondería a esa tónica esencial: pero nos equivocamos. José María Valverde arriesga, en el prólogo, la opinión de que la poesía de Merton —escrita y publicada casi en su totalidad después de su conversión e ingreso a Getsemaní— pertenece indirectamente al hombre viejo de Merton, más que la prosa. "Porque el Merton prosista puede despojarse de todo lo que no sea propiamente religioso, pero el Merton poeta sabe muy bien —y lo ha dicho— que la divinidad del tema no hace bella por sí una obra poética, y que sin esa calidad de belleza no tendría sentido la peligrosa distracción del verso entre los rezos y los trabajos rurales de su convento."

Cabría aquí algunas discusión; pero es interesante, al margen, la acotación del propio Merton —que volvió a la poesía sólo por indicación expresa de sus superiores—: "Si el místico es al mismo tiempo un artista, cuando la oración lo llame a la presencia de Dios, su arte estará tentado de ponerse al trabajo, produciendo y estudiando las posibilidades "creativas" de la experiencia... Por esta trágica tendencia prometeica de explotar toda experiencia como materia prima para la creación, puede quedarse toda la vida en la frontera, no entrando nunca al banquete sino corriendo atrás a decir a los transeúntes de la estupenda música que ha oído llegar de los palacios del Rey".

Lo cierto es que nos encontramos ante una poesía a la que no parece cuadrarle muy fácilmente el adjetivo de "ascética" que otorga Valverde —a menos que por poesía ascética se entienda poesía escrita por un asceta, lo cual es otro cantar que nos llevaría muy lejos. En primer lugar, hallamos una gran riqueza de imágenes, muchas de las cuales atestiguan un genuino parentesco con las corrientes líricas más "dernier cri" —dicho sea sin ningún intento peyorativo—, tanto que podrían figurar muy cómodamente en las cuidadas ediciones de "Botella al Mar". Veamos si no:

Pero cuando los árboles han rasgado sus programas
dispensando el patetismo de sus inmensas emigraciones

...Las mujeres sueñan con pan y chocolate
entre sus acuarios
de tracerías y encajes y querubines...

...Nuestras vidas nos rezuman por todas partes como vinagre
Una triste muerte agria devora las raíces de nuestro pelo.

Rasgos de esta originalidad cruzan la poética de Merton. Pero es preciso reconocer que no son estos matices de modernidad los que la sellan definitivamente —si es que hay algo nominable que selle definitivamente una poesía que lo sea en verdad. En general, la poesía de Merton es mucho menos mensaje que juego, puro juego cándido y gratuito como en el delicioso poema "El Lector". Aquí tenemos sólo una descripción: claro que es una descripción que sólo pueden emprender los ojos de un cartujo niño, maduros de claridad y de una ternura que viene desde muy lejos. Allí están

los quesos rojos, y los tazones
todos sonriendo con leche, en fila por las mesas.
...Los frailes bajan por el claustro
con mantos ondulantes como aguas.
No los veo, pero oigo sus olas.

Y la primera referencia a la intimidad divina:

Hacia los árboles, tu luna se ha helado en las ventanas.

Hay poemas absolutamente gratuitos —ignoramos si pertenecen a Merton antes de su conversión o no— como la extraña "Canción para Nuestra Señora del Cobre": salvo la alusión del título no encontramos ninguna referencia propiamente religiosa: estamos en un territorio estrictamente lúdico, donde el poema se desenvuelve en una serie de blancos y negros, en una grave danza rítmica de simétrica cadencia. Tampoco hay escapatoria religiosa para "La pena" y la atmósfera de cansado desencanto que la recorre:

Aunque parecemos graves como carceleros, no hemos venido a preguntarnos
quién cortó los rizos de los días pasados y robó nuestro verano.

Lo religioso aparece abordado en intención de júbilo descriptivo más que mística: así la maravillosa "Albada" (la Anunciación), "Adviento", "La huida a Egipto". Apunta sin embargo el vuelo difícil de la meditación teológica en "Libertad como experiencia" y la mística en "Teoría de la oración", donde la plegaria se nos presenta en una perspectiva trastornada: no ya palabras humanas buscando el abrigo de Dios, sino el silencio de Dios prorrumpiendo como

un océano armado hasta los dientes

en el corazón del hombre.

Un clima de inmensidad domina la estilística de Merton. Si no la misma coherencia, una misma voluntaria amplitud rige su estilo, tallado en imágenes apocalípticas —y aquí estamos de acuerdo con Valverde. Merton tiene el gusto de la vastedad, pero lo grandioso en él no está utilizado con estrépito ensordecedor, sino que juega en su economía poética el papel de hacer resaltar el encanto y patetismo de una pequeñez a veces tácita.

San Malaquías es un bondadoso gigante que aparta los árboles con el tridente y se va, bosque abajo, con su altura de campanario y las barbas llenas de lluvia. A los hermanos enterrados en "El cementerio trapense" (el más impresionante y cartujo de los poemas), Merton dice:

Ved, el benigno universo
rodando con amor en torno a la torre de la abadía
alumbra con estrellas vuestro cuarto de jugar solitario.

Y Colón, más alto que los palacios americanos, sube el río a zancadas, mientras los pájaros vuelan de la nube de su barba.

Una continua desproporción infantil ensancha el vuelo encantador de los poemas. Val-

verde nos habla de una poesía intelectual, una voz más de la gran familia anglosajona que rige el severo patriarcado de Eliot. Pero lo intelectual queda muy disimulado: Merton es de la raza de los que saben que para llegar a entenderlo todo hay que ir por donde no se entiende nada y desconfía de la razón: "Las cosas que pensamos nos han vendido al enemigo", "la lógica nos ha arruinado", "los teoremas os han lanzado su locura". Desconfía también de las palabras

que chasquean como navajas en la garganta
cortando las tiernas cuerdas.

No le preocupan el instrumento y la materia de su poesía, porque para él ello pudo ser sólo añadidura. Quizá por eso late en el fondo de su poesía un deslumbrante, intraducible y sosegado silencio. "El que pierde su alma la salvará." Merton estuvo dispuesto a renunciar a su poesía: quizá por eso la haya ganado, y tan pura.

IVONNE BORDELOIS

CAMPO DE BATALLA (*It's a Battlefield*), *por Graham Greene*. Emecé. 1954.

Sabíamos, hasta ahora, que Graham Greene escribía muy buenas novelas de intención teológica y muy buenas novelas policiales —ubicamos en la bipartición sus ensayos teatrales y sus guiones cinematográficos—. Pero Graham Greene, por ambos tipos de obras, se hizo bastante famoso. Sus libros fueron, si no "best-sellers", como los de A. J. Cronin y W. Somerset Maugham, al menos sí "*good sellers*". (Apuntemos que, con las adaptaciones de *El revés de la trama* y la anunciada de *El fin de la aventura*, en la que actuará nada menos que Van Jonhson, está cumpliendo la carrera de su Maurice Bendrix.) Y como consecuencia de ello parece que se inicia —como muchas veces en casos similares— una edición de sus primeras novelas —ésta tiene más de veinte años— que habrá de ser agotada a breve plazo por quienes lo siguen sobre cualquiera de los dos caminos.

Campo de batalla no es, quizá, una verdadera novela, una obra de una pieza como las cuatro importantes de su autor. Esta confusa historia de un buen hombre comunista —ya ello habla de su ancianidad— que, más o menos en estado de emoción violenta, mata en defensa de su mujer a un policía y es por ello condenado a muerte —protagonista que no aparece en ningún momento y a cuyo alrededor se traba una oscura malla de relaciones más o menos fortuitas— parece más una tentativa, un ejercicio estilístico, que una novela.

No quiero con ello afirmar que el libro no sea bueno. Está construído bastante racionalmente, algo al modo de *Contrapunto* y algo al de *Mrs. Dalloway*, con buen *métier*, y tiene, desde cierto ángulo, un determinado sentido, pero le falta esa conexión profunda, esa necesariedad de lo que se relata que está en todas las grandes novelas, inclusive las de Graham Greene.

Porque toda esa gente que se mueve a lo largo del libro en pro de un indulto que, como toda conmutación de una pena de muerte, plantea el problema de la prisión a largo

plazo como única salida, y viceversa, hace constantemente toda suerte de insensateces, desde la mujer del condenado que se entrega al cuñado porque sí, hasta ese inconcebible Surrogate que seduce semi-prostitutas en un dormitorio feminizado por el recuerdo de su irrecuperable esposa, pasando, y deteniéndose, en el hermano del condenado, el que se comporta como un chico en su afán de hacer algo hasta ser atropellado por un camión cuando intenta asesinar al comisario —digamos de paso que es éste el único personaje realmente vivo— con un revólver de cuyas balas no ha advertido son de fogueo.

En suma: una novela bien hecha en la que Graham Greene, el que uno conoce y busca, no aparece casi por ningún lado. Aunque quizá no falte quien le encuentre algún alambicado sentido teológico, olvidando que en las novelas del verdadero Graham Greene la cuestión religiosa habrá de estar no sólo en un planteo lógico subyacente sino ante todo en una inconfudible atmósfera de tensión espiritual.

L. A. O.

Grandes Ensayistas

ROMANO GUARDINI

El universo religioso de Dostoyevski

Una vez más, el genio universal de Dostoyevski brinda las riquísimas vetas de su obra a la exploración fecunda de críticos e investigadores. Con la claridad y el rigor analítico que le han valido el rango que ocupa en el pensamiento alemán contemporáneo, Romano Guardini se ha abocado al estudio de uno de los aspectos más importantes y difíciles de la obra del genial escritor ruso. Como lo explica el propio autor, "los siete capítulos que componen este libro, tratan del elemento religioso y de su problemática en la obra de Dostoyevski, considerados a través de sus cinco grandes creaciones: *Crimen y castigo, El Idiota, Demonios, Un adolescente* y *Los hermanos Karamazovi*".

La simple enunciación del tema implica reconocer su vastedad inmensa, pues "quien estudie el elemento religioso en la obra de Dostoyevski, advertirá inmediatamente que tratar de él supone nada menos que tomar como objeto de consideración la totalidad de la cosmovisión del autor. En efecto, no hay ninguna figura descollante de su obra, no se da ningún acontecimiento de importancia en la estructura general de sus creaciones, que no esté informado, directa o indirectamente, por una clara y plena significación religiosa. En última instancia, todos los personajes de Dostoyevski están determinados por fuerzas y elementos de orden religioso, de los cuales dependen las decisiones que les son propias. Es más aún: el mundo de Dostoyevski como universo, el conjunto conexo de realidades y valores, la atmósfera misma en que se mueven sus creaturas, todo es, en el fondo, de naturaleza religiosa".

Traducción de Alberto Luis Bixio ..... $ 30.—

EMECÉ EDITORES, S. A.

San Martín 427 - 32-3083/4 - Buenos Aires